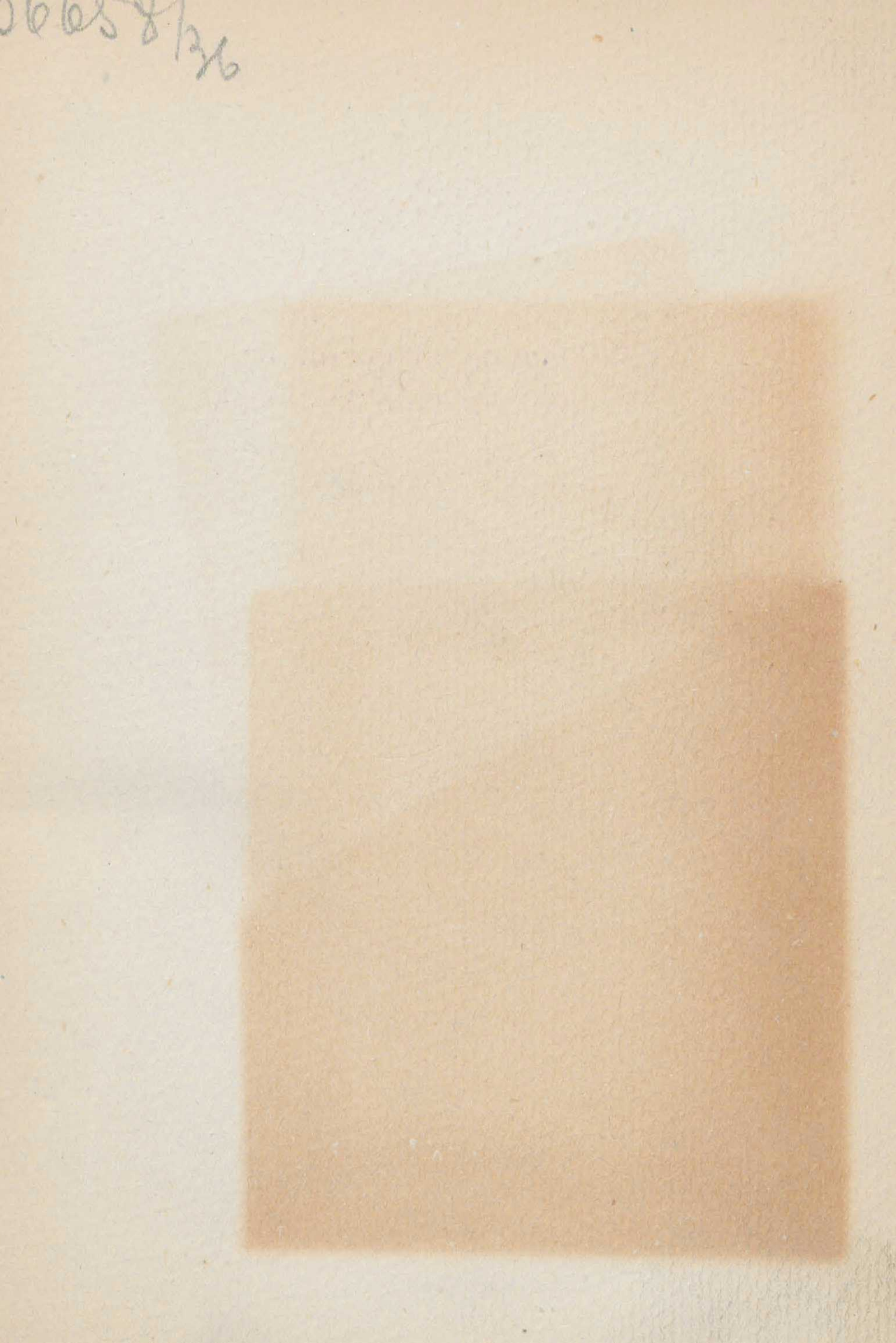
МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ



ИЗОГИЗ

ВТОРОЕ ДОПОЛНЕННОЕ ИЗДАНИЕ

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ИЗБРАННЫЕ ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ, ДНЕВНИКОВ, РЕЧЕЙ И ТРАКТАТОВ

В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

Под общей редакцией
Д. АРКИНА и Б. ТЕРНОВЦА

МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

1936

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ТОМ

II

Редакция,
вводная статья и примечания
Д. АРКИНА

ОГИЗ

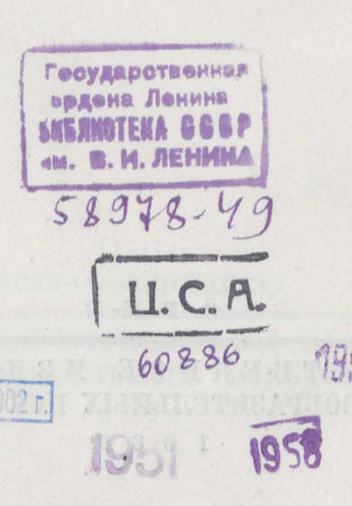
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
1936

Индекс $\frac{7}{М\ 32}$

АННОТАЦИЯ

Настоящий том содержит высказывания, дневники и другие литературные материалы, оставленные выдающимися художниками XVIII и XIX веков: Хогартом, Рейнольдсом, Давидом, Делакруа, Милле, Курбэ и др.

В настоящем, втором, издании II тома, помимо значительных дополнений к текстам отдельных художников, заново включены высказывания А. Менгса и Т. Руссо.



ГРЁЗ * МЕНЦЕЛЬ
ГЕНСБОРО * МИЛЛЕ
ДАВИД * ПРЮДОН
ДЕЛАКРУА * РЕЙНОЛЬДС
ЖЕРИКО * РУССО
КОНСТЭБЛЬ * ФАЛЬКОНЭ
КОРО * ХОГАРТ
КУРБЭ * ШАРДЕН
МЕНГС * ЭНГР

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Настоящий, второй, том издания «Мастера искусства об искусстве»[1] содержит материалы, относящиеся к мастерам XVIII и XIX веков, причем из мастеров XVIII столетия преобладающее место уделено представителям буржуазного искусства; XIX век доведен примерно до 70-х годов, с тем, что материалы позднейшего периода (т. е. эпохи империализма) составляют следующий, третий, том. Таким образом, предлагаемая книга посвящена в основном искусству эпохи промышленного капитализма и характеризует художественные воззрения главнейших мастеров этой эпохи.

В соответствии с планом всего издания, в настоящий том включены избранные суждения только наиболее крупных художников—выдающихся мастеров или же лидеров целых течений и школ изобразительного искусства. С другой стороны, объем издания не позволил с исчерпывающей полнотой охватить все течения, действовавшие в указанную эпоху, и некоторыми из них, менее значительными с точки зрения художественного наследия, пришлось пожертвовать; этим объясняется отсутствие в книге таких, например, имен, как Петер Корнелиус, Отто Рунге, Ансельм Фейербах, и др. представителей немецкой романтической живописи. Наконец, составители были ограничены, разумеется, самим характером литературного творчества тех или иных художников; в этом отношении пришлось считаться с крайне непропорциональными масштабами литературной деятельности крупнейших мастеров; в то время как одни из них, например Л. Давид, Э. Делакруа, Ж.-Д. Энгр, чрезвычайно разносторонне и обильно проявили себя как писатели (или ораторы) об искусстве, литературное наследие других, не менее крупных художников, ограничивается несколькими незначительными письмами и отрывочными высказываниями. Это обстоятельство объясняет, во-первых, неравномерное распределение материала, вошедшего в данную книгу, по отдельным мастерам, во-вторых,—отсутствие в ней таких художников, как Гойя и Домье.

---

[1] Все издание выходит в четырех томах: I т.—мастера ренессанса, и барокко (XV — XVII века), II т. —художники XVIII и XIX веков (до 70-х годов), III т.—новейшее искусство (конец XIX века и XX век и IV т.—русские художники.

Что касается принципов отбора самого материала, то в настоящем томе, как и во всем издании, составители стремились собрать высказывания, характеризующие взгляды данного мастера на искусство в самом широком смысле слова: наряду с суждениями о задачах и целях искусства, о методах творчества, о художественной технике, о классиках искусства и о современниках художника, приводятся также высказывания по вопросам общественной жизни искусства и художественной политики, об организации различных художественных мероприятий, наконец—о взаимоотношениях художника с обществом и государством.

Как правило, в издание включены только материалы строго аутентичного характера (опубликованные и неопубликованные писания, документальные записи речей, отрывки из писем, дневников и пр.); отдельные суждения, приводимые, в качестве исключения, из вторых источников, даны лишь в тех случаях, когда их аутентичность не вызывает сомнений.

* * *

При подготовке к печати *второго издания* вышедших томов составители сочли необходимым значительно переработать весь публикуемый материал. В частности, в настоящем, втором, томе помимо пересмотра переводов, значительно расширен самый объем избранных текстов, введены новые авторы. Так, почти вдвое увеличено место, отведенное избранным отрывкам из «Дневника» Эжена Делакруа; введен новый обширный текст (Трактат о скульптуре) Э.-М. Фальконэ; помимо кратких отрывков из «Академических речей» Дж. Рейнольдса, фигурировавших в 1-м издании, одна из этих речей приведена полностью; значительно расширены материалы по Дж. Констэблю; заново включены в состав II тома отсутствовавшие в 1-м издании Рафаэль Менгс, характерная фигура классицизма конца XVIII века, и Теодор Руссо, не менее характерный представитель «барбизонской» школы французской живописи XIX столетия.

Изменениям и дополнениям подверглись также и редакционные комментарии. Краткие вступительные характеристики отдельных мастеров заменены историко-биографическими заметками и включены в «Примечания», помещенные в конце текста каждого автора; самые примечания значительно дополнены и расширены; введен именной указатель.

В подборе и переводах материала для настоящего, второго, тома приняли ближайшее участие Б. П. Денике, А. А. Сидоров, А. Н. Тихомиров и И. Е. Хвойник.

От Шардена до Курбэ

Документы, собранные в этой книге, охватывают обширный исторический период. Более ста лет отделяют жизнь и деятельность Шардена от времени Курбэ. Восхождение «третьего сословия», утверждение его господства и начало упадка созданного им общественного строя—через все эти этапы прошла эпоха, художественное творчество которой мы условно замыкаем между этими двумя именами.

Мастера, чьи высказывания и писания объединены в настоящем томе, являются наиболее яркими выразителями тех разнородных художественных течений, школ и систем, из взаимодействия которых и слагается история искусства этой эпохи. Дать хотя бы краткую характеристику этих мастеров—значит говорить о всем историческом пути той художественной культуры, которая возникла в борьбе «третьего сословия» с феодальным порядком и укрепилась вместе с развитием буржуазного общества: задача, несоизмеримая с масштабами краткой вводной статьи. Ограничимся поэтому лишь схематической фиксацией тех основных живописных систем, которые были выдвинуты художественной мыслью XVIII—XIX веков и которые означали становление нового искусства.

Сопутствуя внутреннему разложению и гибели феодального режима, это искусство оформилось накануне того великого исторического рубежа, который отделяет два века и два социальных мира: к моменту Французской революции мы уже имеем не только достаточно развернутую художественную практику «третьего сословия», но и интенсивную борьбу отдельных направлений внутри буржуазного искусства.

Два мастера, биографически принадлежащие еще целиком дореволюционному XVIII столетию, знаменуют собой начало

Ф. Буше. Пастораль

новой художественной эпохи: искусство англичанина *Хогарта* и француза *Шардена*, современников и почти сверстников, по-разному противостоит господствующей линии аристократической художественной культуры позднего феодализма.

У *Хогарта* разрыв с аристократическим искусством осуществляется по линии сатирической и пародийной. Резкое снижение сюжета путем вбирания в него буржуазно-жанровых тематических мотивов или же путем открыто-обличительной сатирической трактовки образов и ситуаций; культивирование гравюры как демократического типа изобразительного искусства; обличительно-морализирующий, «программный» характер тематики, подчеркиваемый созданием не только отдельных вещей, но целых серий, развертывающих одну тему («Времена года», «Модный брак», «Из жизни кутилы» и др.),—все это резко отделяет творчество Хогарта от основного русла «живописи XVIII века». Вся эстетика Хогарта—уже эстетика новой эпохи и нового класса. В самом заголовке его программного трактата— «Анализ красоты» — содержится своего рода эстетический лозунг, исходящий от рационалистических и аналитических тенденций буржуазной мысли XVIII века.

Рассуждения Хогарта о «целесообразности» как эстетическом начале, его стремление найти опытным путем определенные постоянные «элементы прекрасного», его классификация типов и видов эстетического восприятия, наконец его попытки аналитически разложить весь видимый мир на «первичные формы»— все это интереснейшие черты для характеристики переломного этапа в развитии нового искусства и новой эстетики. Хогарт энергично полемизирует с представителями схоластической эстетики XVI—XVII веков, с выучениками и наследниками болонской школы, в то же время примешивая в свои собственные рассуждения изрядные дозы отвлеченной догматики (чего стоит одна его «линия красоты»!). Но все же весь его трактат, так же как его художественная практика, пропитан острейшим скепсисом по отношению к идейным устоям феодального мира и несет на себе явственную печать мировоззрения нового класса; это мировоззрение, вскормленное на родине Хогарта еще в предыдущем веке философией Локка, смыкается теперь с идеями французского энциклопедизма, со всем идейным фондом «третьего сословия» предреволюционных десятилетий. Отрицание схоластической догмы, доверие к чувственному опыту, наряду с законченно-рационалистической концепцией художественного

В. Хогарт. Из цикла «Модный брак»

творчества, характерны для взглядов Хогарта, изложенных в «Анализе красоты».

Творчество Хогарта, являясь одним из самых значительных выступлений «третьего сословия» в искусстве XVIII века, сильно, прежде всего, своей отрицающей и обличительной тенденцией, причем острие хогартовской сатиры направлено почти в одинаковой мере и на внутренне мертвеющую аристократию и на богатеющую буржуазию. Этот мастер, достигающий в отдельных своих вещах почти свифтовской остроты и сатирической насыщенности, не выдвигает, однако, положительных идеалов «третьего сословия». Это делают его французские современники, ибо во Франции, где «борьба классов более чем где-либо доводилась каждый раз до решительного исхода» (Энгельс), развитие новой художественной культуры идет по

путям, несравненно более четко и явственно проложенным. Шарден, лишенный сатирической устремленности Хогарта и его открыто-обличительной тенденции, претворяет, однако, с гораздо большей уверенностью идеалы своего класса в художественную систему.

Продукт громадной подготовительной работы чуть ли не целого столетия, творчество Шардена как бы синтезирует те начала живописного мышления, которые по-разному выдвигались и обосновывались голландскими и французскими жанристами XVII века, и дает им дальнейшее углубленное развитие. В жанрах и натюрмортах Шардена говорит новый класс, готовящийся сломать тесные рамки феодальной монархии, в которых уже не умещалось общественно-экономическое развитие Франции. Живопись Шардена явилась утверждением самодовлеющей и равноправной ценности буржуазного мира, его быта, его повседневного уклада, его жилища, манер, костюма, наконец вещей, вещей прежде всего: с громадной художественной убедительностью гениальный мастер проводил, таким образом, параллель-антитезу другому миру—миру художественных идеалов аристократии. Он как бы говорил при этом: мой мир, мир буржуазного интерьера, обладает абсолютной художественной ценностью не в меньшей степени, чем галантный мир героев Антуана Ватто. И художнику не нужно было прибегать к мифологии и сентиментальной идиллии для того, чтобы обнаружить красоту этой здешней, очень земной и такой совершенной жизни: край стола с живностью, плодами, крепкой утварью, комната с ее будничным убранством, люди за своими простыми, обязательными и очень нужными делами каждого дня — вот что достаточно художнику, чтобы утвердить целую систему совершенных художественных форм. Живопись Шардена не только не утрачивает колористического богатства рококо, но соединяет с исключительной колористической звучностью предельную конкретность восприятия самой материи вещей, их трехмерной пространственной природы, их осязаемой фактурности, их материальной объемности.

Шарден утверждал эстетическое равноправие своего социального круга по отношению к кругу господствовавшей аристократии. Он уверенно противопоставлял своих буржуазок маркизам, своих служанок—буколическим нимфам, свою кухонную утварь и сытную снедь—хрусталю и роскошным плодам пиров рококо, белые фартуки своих добродетельных жен-

Ж.-С. Шарден. За чисткой репы

щин и суконные камзолы своих домолюбивых мужчин—кружевам, бархату и многоцветным лентам галантных путешественников к берегам Цитеры. Но Шарден превращал свой мир в неподвижное замкнутое целое. Довольство этим миром и уверенность в его моральной и эстетической прочности никак не переключались в борьбу. Независимость от аристократических

идеалов прекрасного оставалась лишь пассивной (хоть и торжествующей) констатацией факта. Да и самая реализация этой независимости ограничивалась тесным миром дома, комнаты, интерьера, натюрморта, интимного семейственного жанра. И когда Грёз, явившийся прямым продолжателем линии Шардена, попытался выйти из этого состояния пассивной констатации, то он сразу обнаружил всю недостаточность шарденовской системы, шарденовского стиля для выражения того, что волновало и двигало его класс: недостаточность одновременно общественно-моральную и эстетическую.

Грёз попытался привести в движение статический мир Шардена. Он хотел переключить его объективно-утверждающую трактовку вещей и явлений на общественно-морализующую, превратить его замкнутые в себе интерьеры в своеобразные арены общественного наступления и борьбы, притом борьбы, невыходящей за стены этого интерьера. Так из объективистского, статичного и конкретного жанра Шардена вырос полемический, программно-заостренный и обобщенно-морализующий жанр Грёза. Утверждение абсолютных ценностей буржуазного быта сменилось прокламацией превосходства этого быта над идеалами аристократии. При этом главной тематической опорой в морально-эстетическом наступлении на фривольность и расточительность высших классов стал мотив семейственной добродетели и похвальной домовитости: этим, в сущности, и ограничивалась общественная функция грёзовского жанра. Иным, впрочем, и не могло быть развитие линии Шардена. Но именно такая трактовка идеалов «третьего сословия» очень скоро оказалась неотвечающей требованиям последнего.

Приближение решающей исторической развязки отодвинуло в сторону всю эту интерьерно-жанровую, комнатную борьбу, все это любование красотами благополучного и добродетельного дома. Художественная проекция тех же «третьесословных» идеалов должна была быть дана совсем в других масштабах, на других социальных полотнах, в других планах. Надо было не только вывести из самодовлеющего равновесия мир Шардена и призвать его к действию, но и вырваться из того узкого круга, на который обрекал это действие Грёз. Надо было перенести арену социальных конфликтов из быта на общественный форум, морализирующие обличения сменить открытым призывом к борьбе, вместо мирного противопоставления двух укладов, двух классов, поставить их друг против друга готовыми к схватке.

Ж.-Б. Грёз. Деревенская невеста

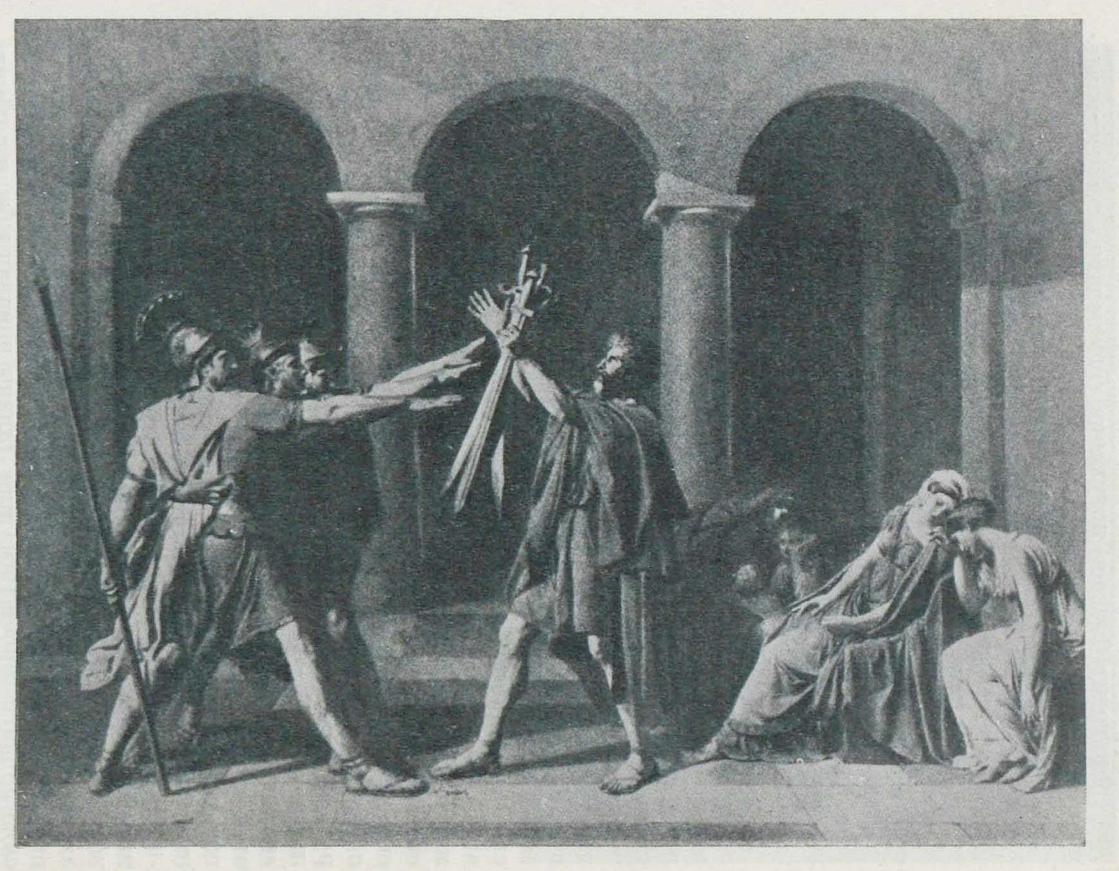
Это означало уже не только недостаточность и внутреннюю ущербность шардено-грёзовских идеалов, но и прямое требование замены интерьерного жанра совершенно иным миром художественных образов. Ответить этому требованию можно было только решительным поворотом искусства в новое русло — подлинной сменой стиля. Это новое искусство, порывая с аристократическим рококо, должно было не противопоставлять ему мирный буржуазный жанр в духе Грёза, а, напротив, резко отойти от того и от другого: если Дидро еще готов был считать Грёза боевым выразителем этических идеалов «третьего сословия», то новое поколение этого последнего видело в интерьерном жанре начала чуждые и даже враждебные своим революционным устремлениям и своей готовности к борьбе. Новая художественная школа рождалась как прямое отрицание шардено-грёзовской линии. И эта новая школа в то же время еще более резко акцентировала свой разрыв с линией аристократического искусства, с галантной мифологией живописи «ансьен-режима».

Происходит быстрое потухание еще недавно торжествовавшего искусства наследников Ватто и почти одновременно столь же быстро меркнут, противопоставленные было первому, образы преемников Шардена: Буше и Грёз—антиподы и наиболее яркие выразители той и другой линий—испытывают схожую судьбу.

В процессе этого двойного отхода—от канонов искусства аристократически-придворных верхов и от буржуазного жанра—и формируется художественная система нового классицизма, находящая в лице *Луи Давида* своего самого яркого выразителя и активного вождя. Вместе с Давидом искусство «третьего сословия» покидает парковую пастораль художников рококо и комнатную идиллию буржуазных жанристов.

Историзм—вместо мифологии, героический сюжет—вместо воспевания семейственной добродетели, возврат к традициям живописного классицизма пуссеновских времен—вместо декоративно-сентиментальной идиллии Буше, мотивы гражданской доблести—вместо мотивов благополучного интерьера—таковы черты этого нового живописного стиля, воспринимавшиеся как антитеза и живописному рококо и «домашнему» жанру. Через всю эту новую живопись проходят, в качестве основной сюжетной канвы, разнообразные мотивы гражданской героики античного мира. Республиканские Афины и Рим, а не античная мифология, оказываются при этом источниками и материалом сюжетных построений. Как бы «через голову» аристократического искусства XVIII века происходит своего рода перекличка с Пуссеном, уже по линии самих стилевых приемов; акцентируются пластические элементы изображения, тщательная моделировка и скульптурная трактовка фигур, статуарность композиционных решений. И в основных, определяющих образах этой историко-героической тематики присутствует, в качестве главной движущей силы и центральной идеи, мотив общественного долга, пафос гражданской героики.

Давид призывает в живопись тени древних героев, инсценирует целые эпизоды из истории античности, создавая художественные образы-аналогии: эта возможность исторических аналогий и была в сущности основой обращения «третьего сословия» к античным сюжетным мотивам. Великие дела и гражданские подвиги героев Рима или Эллады призваны были служить целям героизации сегодняшних дел и подвигов—возвысить и исторически мотивировать гражданские доблести револю-



Л. Давид. Клятва Горациев

ционного «третьего сословия». Все эти «Горации», «Бруты», «Сократы», поднимая на высокие исторические котурны буржуазную современность и героизируя ее, должны были вместе с тем удостоверить «всемирное» и «всечеловеческое» значение деяний этой современности и, одновременно, скрыть их внутреннюю ограниченность. Маркс объясняет смысл этого театрализованного классицизма, этого переодевания в римские героические одежды: «В классически-строгих преданиях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы—иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии».

Поиски этих «художественных форм-иллюзий» и составляют сущность нового классицизма, вся доктрина которого была прямолинейным решением этой задачи. Живописная система Давида была как бы лабораторией, где культивировался и химически отстаивался этот искусственный воздух исторических высот. Образцы новой героической живописи призваны были помочь сознанию «гладиаторов» удерживаться на этих высотах, на высотах «великой исторической трагедии»...

Однако для того, чтобы придать этому героическому историзму в живописи черты прочной художественной убедительности и утвердить, таким образом, иллюзии «всечеловеческого» и «вечного» характера тех идеалов, за которые шла борьба, недостаточно было простой экспозиции античных сюжетов. Как бы искусно ни проводились аналогии между этими сюжетами и современностью, какие бы ассоциативные связи ни устанавливались между нею и героическими образами античности,—это еще не создавало нового стиля, это еще не превращало театральную иллюзию в конкретный художественный идеал. Нужна была такая живописная трактовка античных образов, которая заставила бы воспринимать начала театрализации, условности и иллюзорности как нечто естественное, органически усвояемое и конкретное. Именно к этому направлена живописная система Давида, покоящаяся не только на условно-классической сюжетике, но и на неразрывно с нею связанной концепции «идеальной красоты» (beau ideal). Эта концепция, переведенная Давидом на язык живописи, связывает эстетику нового классицизма линиями кровного родства с идейной родословной Французской революции и, прежде всего, с Руссо и руссоизмом.

Вскормленники великого женевца ждали от искусства воплощения идеалов «естественности» и «верности природе», претворенных в образы «абсолютной красоты». Но эта идеальная абсолютная красота,—как уверял Винкельман, подкрепляемый итальянскими раскопками,—была уже добыта из природы искусством древних—античностью. Поэтому подражание древним, воскрешение и продолжение форм античного искусства является вместе с тем реализацией требования художественной «верности природе». Так «природа» проецировалась через призму античных образов, так имитация этих последних оказывалась воплощением «естественности». Классицизм начинал играть роль «правдивого», «натурального» художественного стиля. И Казимир Делавинь восклицал в своей поэме «Première Messennienne»:

«Давид повернул свой век к природе...».

Как же обретается, однако, средствами искусства этот прекрасный идеал, эта идеальная красота? У Катрмера де-Кенси, французского интерпретатора винкельмановских открытий, друга Давида и в некотором смысле его теоретического советника, мы находим ответ на этот вопрос. Красота постигается только разумом. Разум позволяет отыскать в природе объекты красоты. Это отыскание составляет аналитическую часть творчества. Затем следует синтез: соединение этих прекрасных объектов природы в едином образе. Идеальная красота является результатом соединения отдельных элементов прекрасного, взятых из природы, в некий «архитип»—чистое произведение разума. «Надо видеть не то, что есть, как оно есть, но то, чем оно могло и должно было бы быть».

Таковы были общие предпосылки, на которых строилась эстетика нового классицизма. Эпоха буржуазной революции восприняла эти начала как свою художественную программу и разносторонне применила их в художественной практике. Замечательной чертой этой эпохи является та множественность форм, в каких искусство призывалось воздействовать на народ,—это широкое использование искусства как средства политического воспитания и пропаганды идей буржуазной революции и ее лозунгов. Давид не только живописец революции, но и режиссер ее торжеств и массовых празднеств, проектировщик ее монументов, реформатор музеев, моделировщик костюмов.

Всеми этими вопросами внимательно занимается Конвент,

с его трибуны заслушиваются и им утверждаются сценарии массовых представлений во время революционных торжеств, решениями Конвента даются поручения его члену Луи Давиду создать картину в память того или иного события, декретируются постановки памятников и учреждение художественных институтов. Начала классицизма фигурируют во всех этих разнообразных мероприятиях художественного порядка—в самой живописи, в мизансценах праздников, в проектах памятников.

Однако противоречия этого обращения «третьего сословия» к идеалам античной демократии и этого чисто внешнего заимствования образов классической древности не могли не проявить себя уже в самой начальной стадии формирования нового искусства. Классицизм не мог заглушить других тенденций, шедших из тех же социальных источников, но из более глубоких пластов. Эти иные тенденции, которые в общей форме можно обозначить как стремление к реалистическому искусству, как тенденции буржуазного реализма, проявились уже со всей определенностью и в творчестве самого Давида, вступая в разлад с его канонической системой. Уже в тех картинах, которые были написаны Давидом не на условно античные темы, а на непосредственные сюжеты современности, применен ряд таких приемов, которые отходят от статуарной неподвижности и условностей «классической» живописи; так, в «Марате» художник демонстрирует предельную лаконичность композиции, ее собранность и упрощенность вместе с большой драматической экспрессивностью центрального образа, почти чуждого условностям античной стилизации. Но, конечно, гораздо ярче и разностороннeй проявились эти новые черты в творчестве Давида-портретиста. Нормы классицизма и условности «античного стиля» как будто перестают действовать в его портретных произведениях. Порывая с аксессуарным «представительным» портретом аристократического искусства, он переходит к новому реалистическому портретному стилю, минуя свои же собственные живописные каноны. Давид развертывает обширную галлерею портретов, представляющих собою выразительный рассказ о людях его века, притом рассказ, неизменно снабженный социальными характеристиками. Эта социальная характеристика, сделанная острым глазом художника «третьего сословия», не всегда дана одинаково отчетливо, но она присутствует в портретах Давида как неотделимое свойство индивидуальной характеристики, индивидуального выражения.

П. Прюдон. Фемида

Огромное расстояние отделяет это портретное искусство уже не только от портретов XVIII века, но и от канонов самого Давида. Новое восприятие мира, стремление реалистически понять его,—вот что составляет существеннейшую черту Давида-портретиста. Реалистическая струя в его творчестве проходила подпочвенными, но мощными пластами, и ее не могли скрыть эстетические нормы классицизма и каноны «идеальной красоты».

Другую сторону классицизма раскрывает творчество младшего современника Давида, *Пьера Прюдона*. Заслоненный гораздо более активной фигурой автора «Горациев», Прюдон прошел через те же годы своим самостоятельным путем. В нем своеобразно сочетались пристрастия старого века с огромной жаждой больших «всечеловеческих» тем, возвышенных образов гражданственности, больших вечных страстей,—всего того, что требовала от искусства новая эпоха в огненную пору своего рождения.

Утолить эту жажду Прюдон пытался, культивируя прием монументальной аллегорической композиции. Аллегория как основа художественной выразительности, античное предание как мотивировка аллегории составляют сюжетную основу значительной части прюдоновых полотен. Впрочем, Прюдон очень часто отходит от исторических или мифологических сюжетов, предпочитая им отвлеченные, обобщающие образы добродетелей и пороков, страстей и общих понятий, установлений и исторических категорий. Место оживших или стилизованных Брутов, Гракхов, Леонидов и Периклов занимают отвлеченные имена Свобод, Правосудий, Мудростей и Равенств. В этом отношении даже картины Давида на античные темы оперируют с материалом, несравненно более реалистическим, нежели аллегорические композиции Прюдона.

Но—примечательная особенность—этот последний сумел придавать всем этим монументальным фигурам, то угрожающим пороку, то славословящим добродетель, то утверждающим гармонией своих форм земную свободу, то напоминающим о потусторонней судьбе, такую лирическую мягкость, окружать их такой легчайшей воздушной средой, намечать с такой скульптурной уверенностью их очертания, что подчас эти торжественные аллегории кажутся менее холодными, более ясными и жизненными, чем исторические фигуры картин Давида и его школы.

Утрированно рационалистическая трактовка художественного сюжета сочеталась в творчестве Прюдона с эмоциональным лиризмом мастера, уже научившегося пренебрегать условными канонами классицизма. Об этом убедительно говорят рисунки Прюдона и особенно его многочисленные эскизы к тем же большим композициям. Художник переходного времени, принадлежавший двум эпохам и несумевший ни расстаться со старой, ни войти полностью в новую, Прюдон направил все свое творчество по двойственному руслу рационалистически истолкованного классицизма и эмоционального, почти интимного, камерного лиризма. Наряду со смутным еще тяготением к новому живописному выражению, в основном реалистическому, в его творчестве явственно звучит незаглушенное эхо XVIII столетия, и неожиданно в какой-нибудь Психее или аллегорической деве Прюдона узнаются черты купальщицы Буше или взволнованной любовницы Фрагонара.

Прюдон вместе со своим поколением не только воспитывался

на Руссо, он сам иллюстрировал «Новую Элоизу» и, как все ранние последователи новых идей, он соединял сентиментальное с патетическим, гражданственное и рационалистичное — с подчеркнуто лирическим и сугубо индивидуальным. Он писал аллегории «Союза любви и дружбы», с тем, чтобы те же самые приемы применить для «Свободы, уничтожающей гидру Тирании». «Дафнис и Хлоя» значатся в перечне его картин рядом с «Похищаемой Психеей» и «Спящей Венерой». Сентиментализм, столь близкий сердцу и проповеди Жан-Жака, не вовсе отсутствовал в отчеканенных и математически выверенных речах Робеспьера. В полотнах и рисунках Прюдона явственно читаются эти обе тональности, столь характерные для «людей 93-го года».

* * *

Художественный классицизм сыграл свою очищающую роль в предреволюционные годы и в эпоху Французской революции. Он был самым сильным противовесом всему барочному наследству в искусстве, он вывел художественную практику из замкнутого круга аристократической культуры, он наполнил живопись множеством новых образов, находивших живой отклик у зрителя, ибо в этих образах была искренняя приподнятость и подлинный пафос.

Но эти возвышенные образы «классической живописи» не могли жить вне больших исторических обобщений, они были слишком слабо связаны с живой конкретной действительностью. Классицизм слишком охотно жертвовал этой действительностью ради условной исторической аналогии, ради иллюзий «общечеловеческой» и «вечной» героики. Это тяготение к отвлеченному и обобщенному в ущерб жизненно-конкретному лишало классицизм прочной социальной и идейной почвы. Его эстетика оказалась применимой к выражению самых различных, подчас диаметрально-противоположных социальных идей, ибо сама концепция «идеальной красоты» и «общечеловеческой» героики допускала подстановку этих понятий под самые разнообразные конкретные идеалы. Давид потому с такой легкостью приспособляет после 1794 года свою «классическую» живопись к новым, антиякобинским лозунгам, что сама природа живописного классицизма легко допускала подобного рода переход. Классицизм, сыгравший роль революционного стиля и по-своему ярко выразивший патетику революционной борьбы, продолжает после Термидора жить уже как искусство буржуазных верхов,

вступивших в отчаянную борьбу с якобинством и впоследствии идущих на примирение с аристократией. Подхваченный наиболее консервативными слоями послереволюционной буржуазии, классицизм сам консервируется, сперва превращаясь в официальный стиль Первой империи, а затем, когда и эта парадная героика наполеоновских побед уходит в прошлое,— классицизм не сходит со сцены, принимая опять новый облик; он становится надежной художественной опорой тех сил буржуазного общества, которые заинтересованы прежде всего в стабилизации, в предотвращении «рецидивов 93 года».

К тому времени, когда *Энгр* выступает со своими первыми зрелыми произведениями, классицизм давно уже перестал быть искусством революционного «третьего сословия». Искусство Энгра, вышедшее из школы Давида, воспринимает целый ряд его эстетических правил—об идеале античности, о «верности природе», о примате пластических качеств над колористическими и т. д.,—но какое новое звучание придано этим лозунгам, некогда бывшим лозунгами борьбы с искусством аристократии! Теперь из принципов классицизма выкована непроницаемая броня, которая призвана охранить искусство от всякого вмешательства революционизирующих сил, от всякого вторжения элементов движения, отрицания, борьбы, от всяких попыток актуализации сюжетов и смещения классических законов живописной формы.

С величайшей художественной мощью Энгр осуществляет эту миссию, становясь чуть ли не для целого столетия железным стражем «классического» искусства и отцом живописного академизма. Первоначальные мотивировки античной героической тематики уже почти утрачены: они были нужны молодому Давиду, они неуместны в 20-х годах XIX века. Энгр обращается к сюжетным мотивам церковной истории, к августовскому Риму, к французской монархии, к античному мифу. Подтверждая незыблемость античных идеалов прекрасного, он производит, однако, некоторую историческую переориентировку: не столько непосредственные образцы античного искусства, сколько классики итальянского возрождения, и в первую голову Рафаэль, становятся для Энгра определяющими координатами живописного творчества. Во имя рафаэлевского идеала Энгр объявляет непримиримую войну всем тем влияниям старого искусства, которые отмечены иным пониманием основ художественного познания и творчества: так, отлучению подвергаются факти-

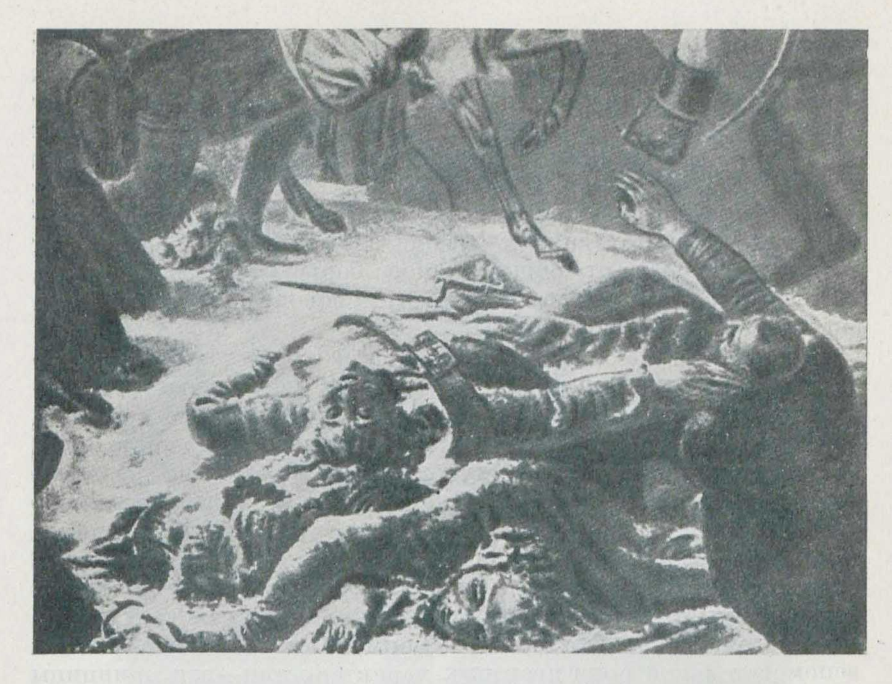
Ж.-Д. Энгр. Обет Людовика XIII

чески все мастера барокко, и конечно Рубенс, великий антипод Рафаэля и рафаэлизма, Рубенс, чья неудержная страсть к жизни и ее плоти, к вечному движению материи, к многообразному изобилию ее зрительных форм, представляется Энгру чуть ли не варварским вторжением в неподвижный мир классической красоты.

Классик Давид не боялся сталкивать свое искусство со злобой политического дня, не уводил своих театрализованных античных героев от общественной борьбы своего времени; с Энгром «классическая» живопись бесповоротно удаляется на академический Парнас.

Но искусство Энгра—меньше всего простое эпигонство давидовского классицизма. Из системы последнего Энгр не только заимствует общие воззрения на «прекрасный идеал», рождаемый скрещением начал «античности» и «природы», но и выводит конкретные художественные методы реализации этого идеала: так, основным орудием художественного познания прекрасного оказываются у Энгра рисунок, линия. Обнаружение скрытых линейных границ во всех явлениях видимого мира, закрепление этих условных, в действительности несуществующих, линий и контуров в качестве основы художественного изображения, учение о примате рисунка и о вторичной вспомогательной роли цветовых характеристик—эти принципы и методы энгровской живописи получают значение охранительных канонов, но вместе с тем они дают возможность с небывалой еще остротой разработать проблему линии в живописи. Именно через линию, через глубокое проникновение в природу контура, очертания, линейного выражения покоя и движения, через тщательнейшее, почти аналитического порядка, разложение линейных моментов изображаемого, Энгр приходит как бы с другого конца к ряду важнейших принципов реалистического понимания образа. Реалистические начала проникают и в его творчество, подобно тому как они проникли в портретные работы Давида. Но в некотором отношении сделанное Энгром является еще более важным для последующих судеб буржуазного реализма, в силу большей зрелости его искусства и большей его устремленности к аналитическим элементам творческого процесса. Энгр, этот «последний классик», вносит и свою долю в развивающееся реалистическое искусство XIX века.

Но для того чтобы этот реализм обнаружился не в виде



А. Гро. Битва при Эйлау (деталь)

отдельных подпочвенных струй, а как открытое широкое русло, живописи предстояло провести напряженнейшую борьбу за новые методы выражения, за новый живописный стиль.

Внешне эта борьба обнаруживается, прежде всего, как борьба новых течений с канонами классицизма. Первые застрельщики выходят из недр самой давидовой школы. Их продолжатели, уже в двадцатых годах, наделяются званием «романтиков», и с тех пор в историю входит противопоставление романтической и классической школ. 1824 год с его знаменитым Салоном становится как бы датой открытого объявления войны. К этому времени принципы нового движения в живописи приобретают определенность художественного мировоззрения. Оно находит своего гениального выразителя в лице Делакруа. Автор «Хиосской резни» в своей огромной новаторской деятельности опирается на подготовительную работу, начатую до него *Антуаном Гро* и *Теодором Жерико*.

Искусство обоих родилось в походе. Но если Гро явился лишь прямым изобразителем наполеоновских странствий и битв на полях Запада и Востока, то Жерико, несмотря на краткость своего пути, успел закрепить несколькими полотнами сложную и противоречивую повесть о своем поколении. Он мог бы стать Стендалем живописи,—прозванный первым романтиком, он в то же время явился первым представителем нового реализма—реализма XIX столетия. С Жерико начинается новая эпоха в истории французского искусства. В тех немногих произведениях, которые он создал за свою 33-летнюю жизнь, впервые заговорили языком живописи выходцы из нового поколения «третьего сословия», впервые из-за кулис искусства появился на авансцене незнакомец нового века—один из «молодых людей XIX столетия».

Подобно «молодому человеку» стендалевских романов, он пережил вместе с наполеоновскими армиями их стремительные, почти фантастические победы, но, подобно тому же герою, гораздо глубже вкусил и полнее ощутил горький пафос конечного поражения. Для Жерико, как и для многих «молодых людей» его времени слились в одну мелодию громовые трубы триумфов и протяжные сигналы к отступлению. «Кавалерист перед атакой» и «Раненый кавалерист»—два первых больших полотна Жерико—двойственный образ его поколения, вступившего в жизнь с безграничными надеждами и рано познавшего глубину разочарования. Герой стендалевской «Пармской обители» впервые осознает себя в день Ватерлоо, на поле последней наполеоновской битвы. Но не менее глубоким, чем историческое поражение наполеоновской Франции, было другое Ватерлоо—быстрое потухание надежд на безграничное развитие личности, на творческую «свободу духа», надежд, возвещанных мудрецами и гладиаторами нового общества и потухших в прозе буржуазной действительности. Начало наполеоновских лет еще давало жить этим надеждам, вскармливая их огромным напором внешней экспансии—мощным разворотом буржуазного наступления на старую Европу, наступления, осуществлявшегося наполеоновскими армиями, в которых «каждый солдат нес в своей походной сумке маршальский жезл». Этим афоризмом полководца как бы скреплялись в одно целое судьбы класса и судьбы личности: блистательные победы буржуазной Франции над феодальной Европой, победы нового общественного порядка должны были означать также и без-

граничность личных возможностей, которые нес с собою «новый порядок». Но острый глаз Анри Бейля в самый разгар наполеоновской эпопеи уже распознавал обратную сторону этого Sturm und Drang'а—разительное сужение перспектив, первоначально раскрывшихся с такой заманчивой щедростью. Маршальские жезлы оказались знаками накопления, финансового преуспевания, богатства: они предназначались для будущих банкиров Бальзака, а не для разочарованных искателей прав свободной личности. И вот перед нами фигура этого искателя, то философски покорного, то бунтующего, то убегающего в прошлое, то мечтающего о будущем, а чаще всего—объединяющего покорность и бунт под традиционным романтическим плащем сомнения.

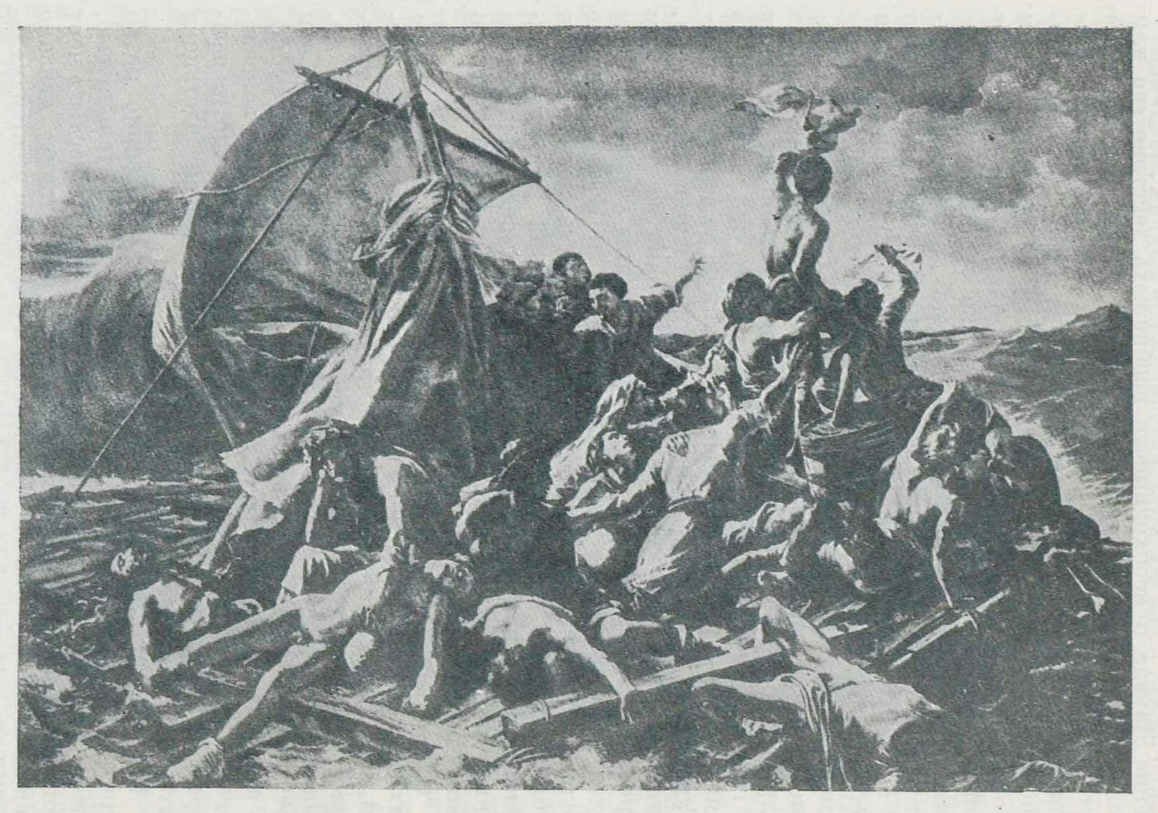
Жерико был сыном этого времени и этой социальной породы. Громадный запас волевой силы, стремительное отталкивание от мертвеющих школьных канонов характеризуют его полотна и рисунки. Он открыто и резко рвет с живописным академизмом своих старших современников и учителей. Ему органически чужда иллюзорность «классического» искусства,— все эти античные образы, покоящиеся на условных аналогиях или эпигонских стилизациях. Познание действительности без помощи героизирующих одеяний—вот какая задача выдвигается на место канонов «исторической живописи». Гро первым начинает этот отход от классицизма. В батальные полотна этого ученика Давида проникает незнакомое и необычное восприятие образов войны: искаженные лица раненых, хаотический беспорядок рукопашного боя, гримасы ужаса и смертной боли— все это вдруг глянуло из «Битвы при Эйлау»; живопись порывала с приемами героического показа войны и одновременно— с композиционными правилами классического построения батальной сцены: вместо фронтального равновесия и «логического» размещения отдельных элементов изображаемого, вместо статуарной монументальности фигур и моделировки движений,— разорванная асимметричная композиция, резкая акцентировка деталей (раненые под копытами лошадей в «Эйлау»!), обусловленная не отвлеченно-логическими мотивировками, а требованиями реалистической выразительности.

Жерико дает этим новым моментам гораздо более яркое и определенное выражение. Именно с его полотнами в живопись входят начала реалистического драматизма, от которых так тщательно оберегала себя эстетика классицизма (вспомним

учение Давида о необходимости изображать действие «до или после кризиса», о преимуществах показа фигур в «спокойном» состоянии, даже если речь идет о воинах Леонида в день Фермопильской битвы). Картины Жерико не знают ни этого спокойствия, ни статуарной неподвижности изображаемого, ни условной композиционной схемы «исторической живописи». От этой последней творчество Жерико резко отделено также введением актуальной тематики: со времен давидовского «Марата», т. е. со времен Революции, живопись почти вовсе отошла от актуальных сюжетов, заменяя их официально-парадными изображениями различных репрезентативных и «героических» моментов официальной истории: таковы были «наполеоновские» полотна самого Давида («Коронация», «Раздача знамен» и др.), таковой была живопись его многочисленных учеников во главе с Жераром, Гереном, Жиродэ. Но уже четвертый из этой плеяды—Гро, как мы видели, взглянул на события современности не глазами официального живописца-канонизатора, а как участник этой современности, как один из тех, кто сам пережил битву при Эйлау, сам слышал хрипы убиваемых, сам видел агонизирующие лица «Зачумленных в Яффе». Жерико соединяет в своем «Плоте Медузы» актуальность сюжета, почти публицистически заостренного, драматический реализм трактовки темы с разломом «классической», композиционной логики в пользу тех же начал реалистического и драматического показа изображаемого.

Напряженнейшая драматическая ситуация, полная больших эмоций, представлена здесь, переживаниями рядовых людей, оказавшихся жертвами катастрофы, причем в самую трактовку этой катастрофы вплетен мотив политического протеста, протеста, подчеркнутого выбором не только всей темы (в гибели фрегата «Медуза» печать обвиняла правительство Луи Филиппа), но и отдельных ее моментов: первый вариант картины запечатлевает из всех перипетий катастрофы эпизод бунта против офицеров, вспыхнувшего среди команды, потерпевшей бедствие и пытающейся спастись на плоте.

Впрочем, протестующие ноты в творчестве Жерико редко переходят в мотив открытого конфликта с действительностью. Здесь уместно сказать об ограниченности «романтических» черт этого творчества, поскольку понятие романтизма связано с идеей индивидуального отщепенства и с мотивом индивидуального бунта. Этот мотив бесспорно присутствует во всем твор-



Т. Жерико. «Плот Медузы»

честве Жерико, окрашенный в специфические социальные тона, свойственные романтическому индивидуализму начала XIX века. Конфликт с действительностью не идет у Жерико дальше скрытой демонстрации бушующих чувств и волевых устремлений «свободной личности». Эмоциональный напор лишь в редких случаях порождает такую развернуто-актуальную вещь, как «Плот Медузы», а чаще всего он разряжается в какой-либо нейтральной художественной теме, вроде знаменитых «диких коней»,—излюбленного Жерико мотива стремительных лошадей, вздыбленных или несущихся в бешеной скачке.

Черты романтического индивидуализма, столь ограниченного в действии и борьбе, не ослабляют, однако, устремленности к реалистическим приемам живописной трактовки действительности, и это движение к реалистическому образу проявляется у Жерико с гораздо большей определенностью, чем у кого-либо из его предшественников. Революционное значение живописи Жерико в истории буржуазного искусства XIX века именно в том, что он сделал смелый прыжок от скованности и условности композиционных схем «классической» живописи к новой, в основном реалистической, «свободной» композиции. Достаточно сопоставить любую из «классических» картин Давида и его учеников, или Прюдона, или, наконец, Энгра— с «Плотом Медузы» Жерико, чтобы стала явственной вся глубина происшедшего сдвига в понимании и построении композиционных начал изображения: вместо условной фронтальности, подчеркнутой статичности и отвлеченно-логического размещения отдельных элементов изображаемого—перед нами подвижная, почти многопланная композиционная система, подчиненная не заранее данной логически-повествовательной схеме, а интересам реалистической выразительности; это композиционное построение повинуется не условному равновесию, а задаче акцентировать основные образы и реалистически развернуть действие в живописном пространстве.

Именно в сфере композиции заключено новаторское значение творчества Жерико: его имя знаменует своего рода композиционную революцию, явившуюся (после жанристов и «классиков» XVIII века) следующим важнейшим этапом в становлении нового буржуазного искусства. Сделанное Жерико, несмотря на всю ограниченность и «нераскрытость» его творчества, входит в основной фонд этого искусства, как одно из

начальных звеньев культуры живописного реализма XIX столетия. Впоследствии, в поисках реалистического художественного образа, уже на новой социальной основе, уроками Жерико воспользуется Гюстав Курбэ.

Творчество Жерико нанесло системе живописного классицизма первое и наиболее серьезное поражение. На условно-идеализированные образы «классической живописи» был произведен одновременный натиск новых живописных начал реалистического драматизма и романтического индивидуализма, начал, совместившихся в искусстве Жерико.

Но реалистическое познание действительности не простирается в этом искусстве дальше отдельных, изолированно воспринимаемых явлений, предметов, деталей. У Гро (так же как у Жерико) мы находим напряженное стремление к реалистической трактовке отдельных элементов изображения, отдельных деталей, в то время как вся тема переносится в план некоей самостоятельной «живописной действительности», почти вовсе независящей от реальной жизни. Романтизм, подобно классицизму, создает свой иллюзорный мир: только теперь этот мир населяется образами, непохожими на античных героев классической живописи. Этот вымышленный мир подчиняет себе наиболее сильные, наиболее темпераментные образы живописи Жерико: огромная художественная энергия, огромный напор творческой силы живописца разряжаются в конечном итоге, как уже было отмечено, в изображениях вздыбленных коней, мамелюков с копьями, обитателей сумасшедшего дома: ничего более значительного, ничего более тесно связанного с динамикой самой жизни не в силах создать искусство Жерико. И даже «Плот Медузы» в конце концов оказывается почти что случайной темой, в которую художник вмещает столько бунтующей силы и волевого напряжения.

Отсюда—двойная неполнота и ущербность большого романтико-реалистического искусства Жерико: его романтический бунт нейтрализуется, в конечном счете, ограниченной и даже случайной тематикой; его настойчивая воля к реалистическому познанию действительности не проникает дальше чисто композиционных новшеств, и поиски средств художественного реализма ограничиваются только введением «свободной» композиции. Эти черты творчества Жерико в известной своей части повторятся и в следующем этапе, связанном с именем *Эжена Делакруа*.

* * *

«Классическая» традиция Давида, прошедшая сквозь более изощренный и тонкий рафаэлизм Энгра, умирала. Это явственно обнаружилось уже к 30-м годам. Классическая живопись вырождалась в академизм, в бездушное, обыденно-парадное искусство Салонов, воспринявшее каноны и внешние признаки классической красоты для того, чтобы превратить эту последнюю в разменную монету. Академизм Салонов обращал в пародию те идеалы классического искусства, которые наполняли такой высокой патетикой образы живописи в эпоху Революции. В течение ряда последующих десятилетий эта салонно-академическая живопись разрастается в гигантский пустоцвет, заполняющий собой «официальную» историю буржуазного искусства. В количественном отношении эта, ныне для нас почти безымянная, почти вовсе забытая художественная продукция решительно доминирует, задает тон, определяет собой господствующую линию буржуазного вкуса. Так называемый академизм XIX столетия эклектически многолик. Здесь и бесчисленные образцы «исторической живописи», когда-то живой на полотнах Давида, а теперь окостеневшей в напыщенно-парадных и протокольно обстоятельных инсценировках; здесь и салонный портрет, лишенный энгровской выразительности и усвоивший от портретного стиля Энгра только черты внешней представительности, подменивший монументальность — «респектабельностью», гармоничность формы—слащавостью; здесь, наконец, и излюбленные салонами «ню», и всевозможные «жанровые» сюжеты, и эпигонски бездушный, мнимо классический пейзаж.

Мы не собираемся здесь ни давать сколько-нибудь обстоятельной характеристики этого салонного академизма XIX века, ни называть отдельных его представителей. Важно отметить лишь два момента: во-первых, что эстетической основой этой «официальной живописи» послужил тот же классицизм Давида—Энгра, превратившийся в мертвую и фальшивую схему, как только его отвлеченно классические образы перестали одухотворяться пафосом борьбы; во-вторых, что все дальнейшие искания реалистических путей в искусстве XIX века—от Делакруа до барбизонцев и Курбэ—неизменно проходили в ожесточенной борьбе с «искусством Салонов», от начала до конца враждебным реализму.

Но к моменту первых выступлений Делакруа классицизм, как основная линия большого искусства начала XIX века, был

еще полон жизни: Энгр был в расцвете сил, и именно на долю Делакруа выпало возглавить борьбу с «классической» школой.

Когда 24-летний Делакруа выступил со своей первой большой картиной («Данте и Виргилий», 1822), и когда через два года на одной и той же выставке были одновременно показаны «Обет Луи XIII» Энгра и «Хиосская резня» Делакруа,—это соседство явилось наглядным противопоставлением двух основных творческих методов искусства послереволюционной эпохи. Традиции Давида противостояла та новая, еще непонятная современникам, живописная система, которую утверждал автор «Хиосской резни». В живописи Делакруа, как в музыке Бетховена, по-новому зазвучала буря переворота, означавшего крушение старой феодальной культуры.

В истории искусства Делакруа прочно связал свое имя с романтизмом и романтической школой. Нет нужды здесь оспаривать этот термин в приложении к Делакруа. Но надо со всей определенностью сказать, о каком романтизме будет идти речь. Большое романтическое движение, родившееся в начале века из неудовлетворенности буржуазными отношениями, поднявшее бунт против буржуазной действительности во имя возврата к прошлому,—романтизм французских и немецких лириков, эстетов, мистиков, живописцев—от Шатобриана до Новалиса, от Тика до Ансельма Фейербаха и Отто Рунге, поэтизировавших это прошлое на самые различные лады,—этот отрицающий и пессимистический романтизм был чужд творческим устремлениям Делакруа. Автор «Хиосской резни» не «бежал от действительности» (обычная формула пессимистического романтизма!), а напротив, всем своим искусством стремился к утверждению жизни. Романтический «бунт» в искусстве Делакруа—это не протест одинокого отщепенца, ненашедшего себе места в буржуазной действительности и потому убегающего в старину,—в средние века, в древность, в первые годы христианства. «Бунт» Делакруа, наполненный отголосками Французской революции, это, скорее,—мечта о неосуществленной героике буржуазного человека и его жизни. Нет никакого сомнения в том, что в этой романтической мечте звучат и явственные ноты социального протеста—ноты, обусловленные демократической направленностью всего художественного существа Делакруа,—и недаром на июльские баррикады посылает он свою «Свободу». Но в этом протесте звучит не приговор современности, не бунт против данной, конкретной действительности, а стремление, во имя

утверждения той же действительности, наполнить ее романтически вымышленными образами героики, обогатить ее художественным воображением, расцветить богатством красок и линий.

Основная тема Делакруа—это тема утверждения и апологии личности, ее творческого, активного начала, ее роли хозяина вселенной, утверждение прав этой личности на все многообразие, на всю полноту жизни. Раскрытию этого «нового человека» и служит творчество Делакруа, становящееся как бы синтезом всех предшествующих попыток нового буржуазного искусства «найти самого себя».

Вся огромная художественная продукция мастера (855 картин, свыше полутора тысяч акварелей и пастелей, свыше шести с половиной тысяч рисунков), кажущаяся, подобно романам Бальзака, трудом не одной, а нескольких жизней, посвящена, в сущности, одной теме: утверждению неограниченных прав «нового человека» на полноту жизневосприятия, на активное познание жизни. Для живописного выражения этой темы Делакруа приводит в движение великое множество новых приемов, широко открывает ворота изобразительного искусства для множества новых сюжетных мотивов. Его живопись перекликается с образами поэзии, музыки, мифа, исторического предания, наполняется шумом и красками далеких странствий под небесами Востока и Юга—огромным разнообразием живописных характеристик, созданных неистощимым творческим воображением.

Гораздо смелее, чем Гро и Жерико, Делакруа вводит в свой творческий арсенал орудия *реалистического* познания видимого мира. Но при этом его творчество не только не утрачивает, а напротив, умножает и усложняет романтические акцентировки и интонации.

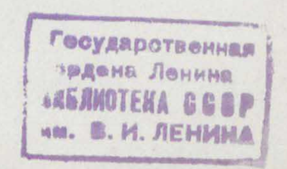
Делакруа по-новому ставит вопрос о самых границах искусства, о диапазоне художественного образа. Давид и Энгр определили эти границы принципом «природа и античность», причем с этой двучленной формулой связывалось утверждение идеи «абсолютной красоты» или «прекрасного идеала», заключенного в природе и познаваемого при посредстве античного искусства и его канонов. Художнику предоставлялось, таким образом, как бы право выбора среди многообразия природы, выбора, в котором он должен был руководствоваться, в основном, указаниями античности.

Делакруа противопоставляет этой концепции классицизма иное решение проблемы границ художественного образа: *не*

Э. Делакруа. 28 июля 1830 г.

право выбора, а право воображения—вот основной регулятор творчества; не абсолютный «прекрасный идеал» античности, а многообразие прекрасного, многообразие, охватывающее самые различные явления искусства. Отсюда и решительное отрицание гегемонии античного искусства как носителя высшего критерия прекрасного. «Что предпочтете вы больше, льва или тигра?.. Грек и англичанин имеют каждый свою манеру быть прекрасными, и эти манеры не имеют между собой ничего общего» (Дневник, 1823): «Надо признать за красотой множественность форм» (там же). Он отрицает так же понимание природы как вместилища «готовой» красоты: «природа—лишь словарь, но словарь—еще не книга; это лишь инструмент и средство для создания книги».

Идея активного познания мира реализуется в творчестве Делакруа многими путями. Он обращается и к литературе, и к истории, и к мифу, и к экзотическим странам современности. Происходит небывалое расширение временны́х и территориальных границ живописного образа. Вся человеческая история и все страны света раскрывают перед живописью свои богатства. И Делакруа не только заставляет свое искусство дышать воздухом неведомых ранее исторических и географических широт, но и подниматься на высоты других искусств (многочисленные полотна и рисунки на темы Шекспира, Данте, Гёте, Байрона). Пределы живописного познания действительности раздвигаются, прежде всего, в количественном отношении: безмерно расширяется круг самой действительности, подлежащей художественному осмысливанию. Это обращение искусства к отдаленнейшим—хронологически и географически—образам носит, однако, совершенно иной характер, нежели обращение «классиков» к мотивам античности, или того же Энгра—к различным сюжетам французской истории. Не живописный историзм и не идеализация современности при помощи условно-античных масок и костюмов, не воспроизведение старинных ситуаций, героев, ансамблей, а нечто принципиально иное характеризует эту сторону творчества Делакруа. Он вводит в живопись разнообразнейшие исторические и мифологические сюжеты, но трактует их так, как они должны были бы восприниматься людьми его времени. Давид мечтал о таком воспроизведении римской действительности, чтобы оживший римлянин мог признать это воспроизведение куском своей жизни; Делакруа без колебания приобщает исторических и мифологических героев к парижской современности,—и все его Медеи и Сарданапалы подчине-



ны не условной исторической «правде» Давида, а превращены в современников самого художника.

Это—не бегство в древность за идеализирующими образами, а напротив, художественный захват древности и смелое пленение ее современностью как законной добычи. «Человек XIX столетия» озирает здесь глазами наследника и собственника все, созданное веками, народами, странами, ставя печать «мое» на самые далекие земли, мифы, события, произведения человеческого гения, чудеса природы и творения искусства.

В сверкающем непрерывном хороводе проходят через полотна и рисунки Делакруа—через эти сотни полотен и тысячи рисунков—по-новому увиденные образы средневековья, Востока, дантовского чистилища, Шекспира, античности, Византии, Алжира, Марокко. История, миф, поэзия, музыка приравнены здесь к реальной действительности: творчество Делакруа захватывает своим огромным образным диапазоном мотивы, уже ранее прошедшие сквозь искусство, рядом с мотивами, непосредственно почерпнутыми из действительности. Он не делает никакого принципиального различия между живописной трактовкой шекспировских сюжетов и сюжетов его, Делакруа, современности. Через Шекспира (а также через Данте, античный миф, Гёте) пролегает для живописца не линия историко-художественной ретроспекции, а дополнительные пути познания реальной жизни, ее полноты, ее многообразия.

И не только прошлое приносит этому человеку свои дары—вся земля, весь мир, все многоообразие его красок и природных форм, ландшафтов и небес, людских рас и звериных пород оказываются во владении суверенной личности нового победителя жизни. Восток Делакруа, его марокканские и алжирские пейзажи и жанры, его львиные и тигровые охоты, столь далекие от традиций живописной экзотики, все это—не пути романтического бегства под чужие, далекие небеса: экзотика Делакруа—это не одинокие странствия романтического изгнанника, какого-нибудь Шатобриана, и не прообраз «бегства на Таити» позднего потомка романтических беглецов Поля Гогена. Экзотика Делакруа, вопреки распространенным ее интерпретациям в духе школьных определений романтизма, несет с собой не отрицание действительности, а нечто совершенно иное—стремление приобщить к этой действительности как можно больше живописных богатств, наделить ее многообразием новых красок, новых форм, новых зрительных возможностей.

Для того чтобы осуществить эту огромную тематическую экспансию, искусство Делакруа должно было пересмотреть арсенал художественных орудий живописи, ее формальных средств, пересмотреть и—расширить, усовершенствовать.

Вслед за «композиционной реформой» Жерико, представлявшей собой существенный этап на пути от классицизма к буржуазному реализму в живописи XIX века, Делакруа совершает следующий, еще более значительный переход по тому же пути—переход, который может быть назван «цветовой реформой» и который означает решительное и всестороннее перевооружение искусства, ведущего свою родословную от «классиков» XVIII столетия. Разлом канонической композиционной схемы «рафаэлитов» и «классиков» и введение принципа свободной композиции, столь отчетливо выраженные у Жерико, оставляли, однако, в неприкосновенности цветовые условности живописного классицизма. Красочная гамма этого последнего была ограничена не только количественно, но и в своем качественном значении: цветовая характеристика живописной темы строилась на основе «логического» распределения цвета, причем цвет покорно следовал за рисунком, как его дополнение, вернее как его функция. Энгр утверждал обязательность этой «вторичной» роли цвета среди изобразительных средств живописи, и вся громадная традиция, идущая через века и поддержанная болонской школой, подкрепляла это стремление «укротить» цветовую стихию живописного искусства. Художники рококо делали, правда, попытку несколько развязать узы цветовых канонов, но они не довели своего дела до сколько-нибудь радикальных решений, а с развитием живописного «контр-рококо», в лице сперва шарденовского жанра, а затем давидовского классицизма, начался обратный процесс затухания колористических начал живописи. Коричневый подмалевок и условный набор «классических» тонов надежно охраняли живопись от разлива цветовой стихии, закрепляя примат «пластики», рисунка и подсобную аккомпанирующую роль цвета. Палитра Давида—Энгра допускала немногие варианты краснобурых, серых тонов и черных лаков. Жерико не ушел далеко от них в смысле цветовой выразительности своих полотен.

Тем знаменательнее была цветовая реформа, произведенная Делакруа, опиравшимся на опыт своего английского современника *Констэбля* и продвинувшим далеко вперед начатое последним колористическое раскрепощение живописи. Делакруа

не только открыл дорогу с палитры на полотно множеству новых цветовых элементов, но и привел эту красочную стихию в строгую колористическую систему. Ее основой явились понятия *локального цвета*, *полутона и рефлекса*, понятия, которые позволили наделить живописный образ необычайным многообразием цветового выражения. Формальной «логике цвета» как комментатора рисунка Делакруа противопоставил поиски и нахождение цвета как одного из основных зрительных характеристик предмета,—«цвета, дающего ощущение плотности и того основного различия, которое должно отличать один предмет от другого». Этот основной и простой принцип должен был повести к решительному пересмотру «классических» палитр и к созданию новой цветовой клавиатуры—палитры, «сверкающей контрастами красок». Учение о цветовых контрастах, и не столько самое учение, сколько смелый показ живописных возможностей, связанных с принципом контраста, в самой живописи Делакруа составляет один из элементов колористической реформы, им введенной. С этим моментом непосредственно связана другая важнейшая часть его цветовой системы, образующей своего рода колористический контрапункт, именно—понятия полутона и рефлекса. Здесь подлинный корень всей «цветовой революции». Только тщательнейшее изучение места и роли цвета в природе и столь же тщательное высвобождение художника от всех условностей живописной традиции могло раскрыть перед ним те новые цветовые богатства, которые заключены в модуляциях цвета, в нюансах цветовых переходов, в полутонах и их световых вариациях, т. е. «рефлексах», в «окрашенных тенях», в действии дополнительного цвета на интенсивность и качество основного. Прямым выводом из живописного осмысливания всех этих понятий явилось изгнание нейтральных «серых» землистых красок, игравших такую большую роль в «классической» живописи, и применение чистых, несмешанных на палитре красок—во всем многоообразии полутонов, получаемых от противопоставления тонов на *самом полотне* и от выявления *цветовых качеств теней*. Эта свободная палитра Делакруа была бы немыслима без применения принципа «свободного мазка»,—приема деградации цвета на оттенки при помощи мелких мазков, характерного приема Делакруа, позволившего ему добиться тончайшей вибрации цвета.

Живопись Делакруа представляет собой (вслед за опытами Констэбля) раскрытие первичной роли цвета в зрительном

познании видимого мира и соответственную перестановку традиционных компонентов живописного изображения. По сравнению с колористической системой «классиков»—условным набором допустимых цветов, смешением их с черным, условной логикой их связи с рисунком, наконец столь же условными нормами цветовых соотношений,—палитра Делакруа была настоящим вторжением жизни, ее красок, ее цветового лица в искусство.

В этом смысле колористическая система Делакруа представляет собой крупнейший этап живописного реализма и является наиболее значительным формальным достижением реалистической линии буржуазного искусства XIX века. Борясь за цветовое раскрепощение живописи, за реалистическое познание цвета в природе, Делакруа неуклонно помнил о том, что краска и цвет сами по себе являются лишь средством, средством создания и обнаружения живописного образа. «Колорит—ничто, если он не согласуется с содержанием и не усиливает воздействия картины на воображение». Эти слова Делакруа проводят четкую грань между его колористической системой и позднейшими учениями о цвете, которые повлекли за собой распад колористического реализма в пользу новых условностей, на этот раз не «классической» а импрессионистической палитры.

«Цветовая революция» Делакруа явилась следующим, после композиционной революции, этапом в развитии нового стиля буржуазного искусства, этапом, в известной мере синтезирующим и завершающим. Делакруа не только вобрал в свое творчество и продолжил то новаторское дело, какое начал Жерико в отношении композиционной системы, но и сочетал с колористическими реформами дальнейшую разработку линейных элементов живописного выражения. Сила Делакруа как мастера реалистического образа и заключается в органической связанности его «свободной палитры» со «свободной линией», в раскрытии не только красочного, но и линейного богатства действительности, в полнозвучном сочетании красочных контрастов с «контрастами главных линий», как выражался сам художник.

Бодлэр недаром ставил имя Делакруа в один ряд с Рубенсом и Веронезом, величайшими мастерами реалистического живописного образа и создателями величайших колористических ценностей старого искусства. Именно на Рубенса и Веронеза (а не на Рафаэля, подобно Энгру) Делакруа ориентировал свое искусство, подчеркивая этим выбором своих дальних предков не только определенное формальное родство, но и внутреннюю

близость с великими выразителями оптимистического, многозвучного, наполненного движением жизни и жизненной смелостью искусства Фландрии и Венеции.

Творчество Делакруа всем своим строем утверждало действительность, и в этом смысле надо внести существенную поправку в школьно-эстетическую характеристику его романтизма. Это утверждение буржуазной действительности отнюдь не исключало конфликта с нею и даже мотивов романтического бунта, но этот конфликт и эта романтика протеста реализуются в творчестве Делакруа во имя той же действительности, как одна из форм борьбы за ее художественное обогащение, во имя ее наиболее полного раскрытия, а не во имя ее отрицания. В этом утверждении действительности—сила, и в этом же—слабость искусства Делакруа, его внутренняя ограниченность и противоречивость.

Отрываясь от героического историзма «классической» живописи и условностей этой последней, искусство Делакруа в то же время не переставало, по самому своему существу, служить идеализации буржуазной действительности. Иным оказался лишь самый метод идеализации: вместо античных котурн—романтическая колесница, вместо исторической стилизации—патетическая драматизация современности. Но значительнейшая часть творческой жизни Делакруа приходилась уже на ту эпоху, когда последние остатки героизма успели давным-давно покинуть «гладиаторов» буржуазного общества, когда не только давно уже «исчезли допотопные гиганты и с ними вся воскресшая из мертвых римская старина»[1] (Маркс), но когда новая борьба колебала мир этого «фаустовского человека». Искусство Делакруа, так жадно рвавшееся к познанию действительности и к ее утверждению, оказывалось оторванным от всего того, что составляло подлинное содержание этой действительности, от той борьбы, которая наполняла ее. Это искусство, с его торжествующей патетикой, чем дальше, тем все больше оказывалось запоздалым отзвуком давно умолкнувшей героической песни.

Утверждая буржуазную действительность как мир, будто бы наполненный полнотой бытия, искусство Делакруа оперировало вымышленными призраками. Не более чем призраком оказывалась и основная движущая идея творчества Делакруа—

[1] «18 Брюмера Луи Бонапарта».

идея безграничной свободы личности и ее творческого самоутверждения. Патетический выразитель безграничных прав и устремлений «свободной личности», Делакруа не мог не столкнуться в своем творчестве с ущербностью и иллюзорностью индивидуальной свободы в мире буржуазных отношений. Эта иллюзорность как будто осознается художником, и именно это сознание окрашивает его реалистический оптимизм тонами романтического протеста. Но этот протест сам несет на себе глубокую печать той же ограниченности, той же иллюзорности, он тщательно избегает всякого прямого соприкосновения с реальной действительностью, с ее коллизиями и бурями, он целиком переносится в мир романтических образов и растворяется в коллизиях и бурях, созданных воображением.

Так реалистический по своим устремлениям и задачам метод Делакруа оказывается поставленным на службу «надживненным» образам, и самая смелая в истории новейшего искусства попытка приблизиться к живописному познанию действительности привела к превращению этой действительности в мир субъективных и иллюзорных «реальностей искусства».

Отсюда отказ Делакруа признать основой своего стиля реализм, который нарочито отожествляется им с натурализмом, отсюда, при всем сюжетном богатстве, известное однообразие его сюжетов. Они пребывают в некоем идеальном плане даже тогда, когда трактуют актуальные события современности (вроде той же «Хиосской резни» или даже «Баррикады», где реальному эпизоду революционной борьбы придан тот же «нездешний» характер аллегорической фигурой Свободы, являющейся центральным образом всей темы).

Эти противоречивые черты творческого облика Делакруа не могли не сказаться на всем его живописном стиле, сообщив его полотнам, при всей их высокой цветовой и композиционной организованности, специфический налет эскизности и незавершенности. Достигнув в творчестве Делакруа большей вооруженности и высокого развития, живописный реализм отделяется от реальной действительности и переключается в план романтической иллюзии. Иным и не мог быть путь этой линии буржуазного искусства, ибо «свободный человек», во имя которого предпринималось это торжественное утверждение действительности, на деле давно уже успел превратиться в бальзаковского банкира, стяжателя и хищника капиталистического накопления, а весь многокрасочный, исполненный радостью бытия

«фаустовский мир»—в отвратительную реальность Второй империи.

Так Делакруа, мастер, учивший художников пользоваться всегда только «средствами своего времени», оказывается к концу своего пути запоздавшим романтиком, живописцем вымысла и вневременного воображения. Новые социальные силы давно уже выступили на авансцену истории, расшатывая устои буржуазного оптимизма. Художественным знаменем этих сил был тоже реализм, но реализм отрицания, протеста и борьбы, отрицания буржуазной действительности, нанависти к ней. Ярчайшим выражением этого отрицающего и борющегося искусства явилось творчество Домье, социальный же смысл этого отрицания особенно ярко осознал Гюстав Курбэ.

Другие значительные попытки, которые предпринимаются в середине XIX века для того, чтобы восстановить мосты между искусством и жизнью,—попытки найти язык реалистической живописи без помощи классического и романтического словаря,—эти попытки в свою очередь оказываются изначала ущербными, половинчатыми. Восставая против классических и романтических иллюзий, борясь с лицемерным и льстивым искусством Салонов, художественные течения, связанные с мелкобуржуазной оппозицией господствующему классу, выдвигают лозунг художественной правды. Но распространить этот лозунг на все идейное содержание искусства, сделать это требование также и основой общественной направленности художественного творчества эти течения не в состоянии. Они заранее ограничивают свои искания правды или какой-либо отдельной, сравнительно «нейтральной» тематической категорией (например пейзажем) или же целиком отдаются разработке чисто формальных проблем. Именно к этим последним они приспособляют самое требование «правды» и «реализма», углубляя таким путем ту «профессионализацию» живописи, которая наметилась еще в творчестве Делакруа.

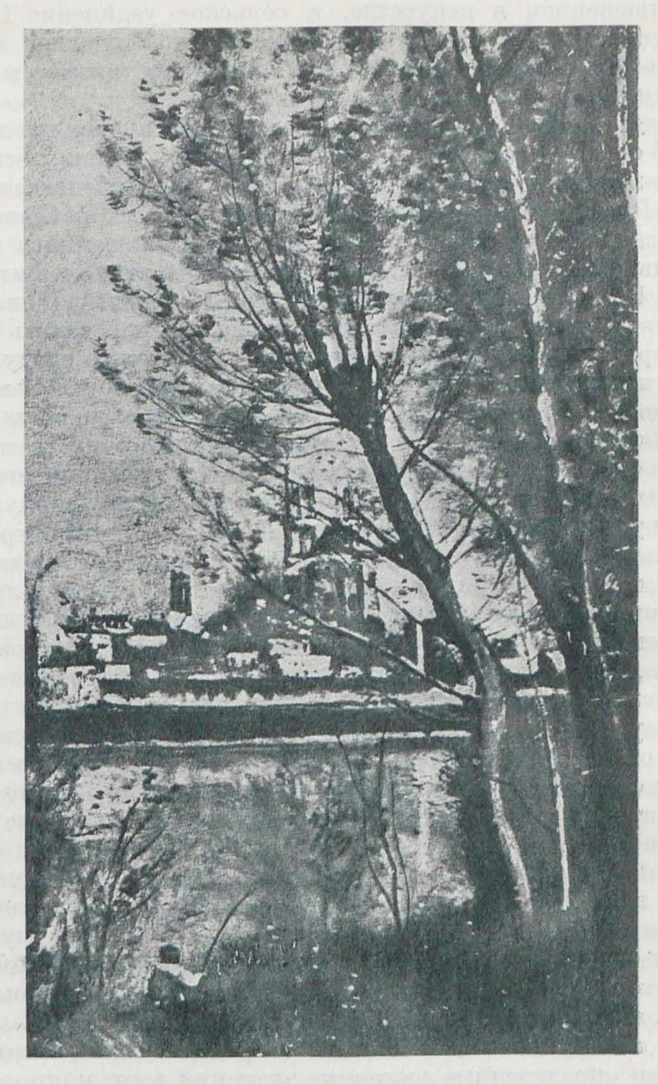
Таков путь наиболее значительного из художественных движений середины XIX столетия, так называемой барбизонской школы. В лице *Теодора Руссо* и *Франсуа Милле* мы сталкиваемся с выдающимися художниками, в творчестве которых ярко звучит нота протеста против культуры буржуа-мещанина, против искусства, льстящего ему и украшающего его сытую, безбурную жизнь. Барбизонцы резко восстают против «салонной» живописи, против художников-любимцев буржуазной черни. Руссо

в течение всей своей художественной деятельности ощущает себя отщепенцем в искусстве, и сельское уединение Барбизона становится пристанищем новаторов, нежелавших следовать по проторенным путям эпигонов классицизма, модных портретистов и салонных жанристов.

Искусство Барбизона проявило себя прежде всего в пейзаже. В отказе от канонов «классического» пейзажа, в свободном общении живописи с воздухом, светом, зеленью, землей Теодор Руссо видел задачу своего искусства. Его пейзажи всегда «содержательны», они всегда плод сосредоточенного изучения большой эмоциональной настроенности и углубленных раздумий. В творчестве Руссо значительны и попытки овладеть искусством «пленэра»,—заставить живопись передавать самое атмосферу ландшафта, его воздушную и световую среду.

Многими нитями связан с Барбизоном и самый большой мастер пейзажной живописи XIX века—*Камилл Коро*. Он начал как мастер «исторического пейзажа»—жанра, которому со времен Пуссена было верно французское искусство. Счастливая ясность пуссеновских небес и холмов долго не покидала французскую пейзажную живопись. Но учителя Коро давно уже утратили в этом искусстве все, кроме школьных правил, определявших обязательные пропорции холмов, долин, деревьев и лужаек и размещавших в обязательных соотношениях пейзажный фон и «передний план» с его буколическими фигурами, купальщицами, сатирами и аркадскими нимфами. Коро не расстался окончательно со школой «исторического пейзажа». Но у него была и другая школа. Путешествуя по Италии и французскому северу, он посвящал многие месяцы и годы непосредственному общению с природой. Глаз Коро по-новому воспринимал великое разнообразие тех самых элементов пейзажа, которые были строго и канонично регламентированы его учителями. Новое лицо пейзажа выступает на полотнах Коро: индивидуализованный пейзаж-портрет, наделяющий природу глубоко эмоциональным выражением, оперирующий не с условной глубиной видовых фонов и не с условным ритмом традиционно-скомпанованных гор, деревьев и озер, а со сложным зрительным комплексом, пронизанным светом и воздухом.

Свет и воздух—эти две «стихии» старого пейзажа, входившие лишь как определенные составные элементы в его композицию, теперь начинают трактоваться как доминирующие факторы восприятия видимого мира. Подобно Делакруа, Коро расши-



К. Коро. Мантский собор

ряет средства живописного выражения, но в другую сторону: не новые краски, но новые тона и «полутона», не только новые цветовые сочетания, какие принес Делакруа и каких не знала монохромная палитра эпохи до Делакруа, но и новые *цветовые отношения*: вот о чем мы читаем как в произведениях Коро-живописца, так и в тех отрывочных записях, в которых он пробовал изложить свое живописное учение. И в том и в другом делается внятное и многозначительное ударение на слове *валэр*. Отныне это слово станет одним из притягательных лозунгов нового живописного искусства.

Отсюда и своеобразная цветовая тональность живописи Коро, эти знаменитые серебряные, серебристые, серые, свинцовые (как он сам их называет) гаммы. Они составляют внешне разительный контраст с полифонической палитрой Делакруа, но искания обоих мастеров в каких-то очень существенных точках сближаются, знаменуя общую устремленность к познанию всего цветового многообразия видимого мира.

Коро искал раскрытия этого многообразия прежде всего в природе, и эта черта роднит его с барбизонской школой, близость к которой составляет важную черту в его художественной биографии. Но природа никогда не ассоциируется в понимании и трактовке Коро с лирикой сельского труда, как это мы имеем в творчестве крупнейшего барбизонца—Милле. Для этого живопись Коро была слишком наполнена воздухом и светом, отдана эмоциональному постижению природы и ее цветовых отношений. Коро являл собою едва ли не первый в художественной истории XIX века тип «живописца как такового»,— мастера, целиком отдавшегося чисто живописным проблемам; в этом отношении он как бы предвосхитил всей своей творческой личностью тот тип художника, который сложился значительно позднее, в пору торжества импрессионизма.

Иной является творческая линия *Франсуа Милле*. Не обновление пейзажа путем скрещивания романтических и неоклассических влияний с чертами реалистического стиля составляет основу творчества Милле, а нечто другое. Прокламируя подобно Теодору Руссо и другим барбизонцам выход на вольный воздух природы из тесного ателье, призывая художника учиться у природы и только у нее, Милле в то же время неразрывно связывает художественное познание природы с представлением о сельском труде и его носителях—людях земли. Избирая «великую поэзию крестьянского труда» главной темой своей живописи,

Милле, однако, неизменно лишал эту тему какой бы то ни было социальной акцентировки. Труд и люди труда трактуются им как извечная категория, по существу необусловленная никакой социальной характеристикой. Автор знаменитого «Ангелюса»—проповедник смирения, и его благовест труду полей—призыв к этому смирению.

В отличие от всех своих современников и предшественников, *Гюстав Курбэ* противопоставил понятие реализма не какому-либо отдельному стилевому течению, а целому мировоззрению, утверждая и самый реализм как мировоззрение. «Сущность реализма—не что иное как отрицание идеализации»—вот лаконическая формула Курбэ, сразу противопоставляющая себя всем вариантам буржуазного реализма.

Характеризуя реализм как отрицание идеализации буржуазной действительности, Курбэ в то же время отчетливо определяет социальную почву подлинно реалистического искусства: «Реализм есть по существу демократическое искусство»,—таков второй тезис Курбэ, звучащий в его устах как резкое противопоставление реализма всему буржуазному искусству. Во имя этого двойного принципа Курбэ объявляет войну всякому «искусству для искусства», независимо от того, одето оно в романтические или классические одежды. Требование «быть не только живописцем, но и человеком» приобретает в устах Курбэ определенную классовую интонацию, и художник подкрепляет и разъясняет смысл этого требования делом, идя в 1871 г. в рядах тех, кто поднялся на революционный «штурм неба».

Непреходящее значение деятельности Курбэ и его личности в том, что он, первым из художников XIX столетия, стремился придать понятию реализма смысл революционного мировоззрения и связывал это мировоззрение с борьбой против буржуазного общества. «Каменотесы» и «Похороны в Орнане» являются замечательными памятниками ранних попыток конкретизировать лозунги живописного реализма как противоположности «идеализаторскому» искусству и как искусства «по существу демократического». Все творчество Курбэ—напряженные искания этого нового реализма, искания, изобилующие срывами, повторениями старого, неожиданными поворотами на чужие и уже исхоженные дороги. Эти искания окрашены в ярко индивидуалистические тона, поскольку все революционное мировоззрение Курбэ было отмечено чертами анархического индивидуализма и непреодоленными прудоновскими влияниями. Под-

черкивая неограниченное право художника на субъективную художественную оценку «нравов, идей и облика своей эпохи», Курбэ и в своем собственном творчестве слишком часто оказывался в плену этого субъективизма; провозглашая борьбу за художественную правду, он слишком часто исключал из поля своего зрения социальное в пользу индивидуального, подменяя познание противоречивой действительности противоречиями своего субъективного «я». Отсюда—обилие случайных тем и случайных решений в живописи Курбэ, отсюда родство многих полотен Курбэ с творчеством ранних романтиков, его стилевая перекличка с Жерико. Отсюда же—своеобразный формальный аскетизм его живописи, как будто опасающейся слишком обильного вторжения жизни и замыкающей изображаемое в суровые и жесткие рамки как колористического, так и композиционного порядка. Этот живописный аскетизм, этот отказ от многих и многих возможностей живописной выразительности—отказ, как будто продиктованный боязнью декоративных прикрас и «идеализации» действительности,—связан с известной идейной, а отсюда формальной ограниченностью искусства Курбэ. Иные готовы были воспринять эту черту как проявление художественного консерватизма, и именно такой смысл имеют известные слова Гюисманса о том, что живопись Курбэ—это «идеи рабочего, обслуженные кистью старого классика».

Бесспорны эти противоречивые черты в творчестве Курбэ, однако смысл этого творчества несравненно глубже в своем подлинно-новаторском значении, чем это могли или хотели понять Гюисманс и другие критики и современники Курбэ, вплоть до самого Делакруа. С «Каменотесами» Курбэ в живопись впервые пришел подлинно-новый человек. Это был не наследник давно истлевших героев классической живописи, не иллюзорный Фауст Делакруа, не парадно-безликий «портретный» персонаж мертвенного искусства Салонов и, наконец, не абстрагированный от всего земного «труженик земли» Франсуа Милле, а новый класс, целый новый мир, пребывавший до этого за порогом буржуазного искусства.

Творчество Курбэ было начальным, но уже жизненным художественным утверждением этого мира, пока еще в формах статичных и скорее констатирующих, чем обобщающих. В этом творчестве открыто выражалось недоверие всем методам художественной иллюзии, делалась заявка на новое понимание искусства, причем знаменем этого искусства провозглашалось

Г. Курбэ. Каменотесы

требование отказа от иллюзий, требование правды. Живопись Курбэ в своих лучших образцах—только такая заявка, несвободная, к тому же, от многих и многих недомолвок и внутренних противоречий, но сохраняющая за собой весьма важное значение в истории новейшего искусства. В творчестве Гюстава Курбэ лозунг живописного реализма получил новое звучание,—он превратился в средство художественного обнаружения новых социальных сил, противостоявших буржуазному господству и поднимавшихся на борьбу с ним.

В то же время основная линия буржуазного реализма после Делакруа окончательно устремляется в сторону «чистого искусства» и «чисто-живописной формы», переключаясь в импрессионизме на поиски новых формальных приемов живописно-иллюзорной фиксации действительности. Эти поиски сопровождаются все большим и большим отдалением живописи от самого содержания этой действительности, все более последовательным замыканием изобразительного искусства в самодовлеющий мир «чисто-зрительных» форм.

Д. Аркин

МАСТЕРА ИСКУССТВА
ОБ ИСКУССТВЕ

ВИЛЬЯМ ХОГАРТ

1697—1764

«Непосвящение»[1]

(Вильям Хогарт—издателю)

Моя книга не посвящается никакому христианскому принцу, из опасения, чтобы меня не приняли за горохового шута.

Моя книга не посвящается никакой почтенной особе, из страха, чтобы меня не сочли высокомерным.

Она не посвящается также никакой ученой корпорации, ни университету или ученому обществу, из страха, чтобы меня не обвинили в довольно распространенной мании величия.

Она не посвящается никому из моих друзей, из опасения обидеть какого-либо другого друга.

Итак, она никому не посвящается.

Но под словом «никому» можно подразумевать весь свет, ибо часто говорят, что весь свет—это никто, и потому моя книга посвящается всему свету.

Из Автобиографии

Мне говорят, что публика порою выражала любопытство узнать, какими побудительными причинами руководствовался автор, когда он избирал сюжеты, столь отличные от сюжетов других художников, и каковы были приемы, применявшиеся им по пути, нехоженному другим человеком. Этих причин, надеюсь, достаточно, чтобы извинить попытку следующей краткой истории, в которую необходимо будет ввести мое мнение о современном состоянии искусств, о поведении современных художников и защиту меня и моих произведений от нападок, которыми мои современники так щедро осыпали нас.

Что касается моей жизни, чтобы начать достаточно рано,— я родился в городе Лондоне 10 ноября 1697 г. и был крещен 28 числа того же месяца. Перо моего отца[2], как перья многих других писателей, не позволило ему ничего большего, как поставить меня на дорогу самостоятельности. А так как у меня были от природы хороший глаз и любовь к рисованию, зрелища всякого рода доставляли мне необычайное удовольствие с ранних лет; и страсть к подражанию, общая всем детям, была во мне замечательна. Ранний доступ к соседнему художнику отвлек мое внимание от игры, и я был в каждый возможный свободный момент занят рисованием. Заключил я и другое знакомство того же рода и скоро научился писать азбуку с большой правильностью. Мои упражнения в школе были более замечательны по орнаментам, которые украшали их, нежели по своему содержанию. В них нашел я, что тупицы с лучшей памятью могли меня далеко превзойти, но в украшениях я особенно выделялся.

Обладая естественной склонностью к рисованию преимущественно перед изучением языков, я в то же время видел жалостное положение людей с классическим образованием. Я видел трудности, с которыми приходилось бороться моему отцу, и многие заботы, которые он испытывал вследствие его зависимости главным образом от своего пера, а также жестокое обращение, выпавшее ему на долю со стороны книгопродавцев и типографщиков, особенно в деле латинского словаря, составление которого было работою нескольких лет... Поэтому весьма совпадало с моими желаниями то обстоятельство, что я был взят из школы и отдан на долгую выучку к граверу по серебру[3].

Я скоро нашел это дело во всех отношениях слишком ограниченным. Живопись в соборе св. Павла и в Гриничском госпитале, выполняемая в это время, сильно на меня подействовала, и я решил, что гравирование по серебру будет мною практиковаться не дольше, чем пока этого требует необходимость. Гравюра на меди была для меня в двадцатилетнем возрасте честолюбивейшей мечтою. Чтобы достичь этого, было необходимо мне научиться рисовать предметы, несколько более близкие натуре, чем чудовища геральдики, а обычные методы учения рисовать были слишком скучны для меня, любящего жизненные удовольствия и получившего к ним доступ так поздно, потому что время, потребное для изучения обычным способом, не оставило бы мне досуга для нормальных удовольствий жизни.

Это повело меня к размышлению, нельзя ли найти более короткой дороги, чем обычно рекомендуемая. Ранняя часть моей жизни была использована в занятиях, скорее вредных, чем полезных, для отраслей искусства, в которых я желал преуспевать и впоследствии работал. Я научился чисто практически копировать с достаточной точностью обычным путем, но мне бросилось в глаза, что в этом методе учения было много погрешностей, как например, повторение ошибочных оригиналов и т. п; и даже когда картины или гравюры, с которых делались копии, были наилучших мастеров, это было не больше, чем переливанием воды из одного сосуда в другой. Рисование в академии, даже с натуры, не сделает учащегося художником: так как глаз часто отрывается от оригинала, чтобы сделать частицу рисунка, то возможно, что рисующий не будет по окончании работы знать больше о том, что он копировал, чем перед началом...

Глупый переписчик, который, переписывая «Потерянный рай» Мильтона, не пропустил бы ни одной строчки, имеет почти столько же права быть сравниваемым с Мильтоном, как точный копиист хорошей картины Рубенса может быть сравнен с Рубенсом. В обоих случаях рука имеет дело с мельчайшими частями, но сознание едва охватывает целое. Кроме того, имеется существенное различие между человеком, переписывающим рукопись и копирующим фигуру, потому что хотя то, что написано и может быть строка за строкой совпадающим с оригиналом, нет вероятия, что это часто случится с копированием фигуры: обычно как раз обратное. А исполнитель гораздо вероятнее сохранит воспоминание о своем собственном несовершенном труде, нежели о том оригинале, с которого он его выполнил.

Еще больше причин, перечислять которые не необходимо, бросились мне в глаза, как сильные возражения против копирования, и заставили меня желать найти более короткую дорогу запечатлеть формы и элементы в моем сознании и, если возможно, найти грамматику искусства путем соединения в один фокус различных наблюдений, мною сделанных, а потом испробовать моим талантом на полотне, в какой мере мой план позволил бы мне их комбинировать и применять на практике.

Для этой цели я постарался понять, какими путями и для каких целей может быть использована память, и нашел прием, который мне представился вполне соответствующим моему положению и ленивому характеру.

В. Хогарт. Ярмарка в Соутверке

Я принял за аксиому, что тот, который сумел бы какими-либо средствами приобрести и удержать в памяти совершенные идеи о сюжетах его рисунков, имел бы такое же ясное знание о фигурах, какое человек, могущий свободно писать, имеет о двадцати четырех буквах алфавита и их бесконечных сочетаниях (а каждая из них состоит из линий), и был бы вследствие этого точным рисовальщиком.

Это, думал я, мой единственный шанс на выдающееся положение, так как я нашел, что красота и изящество линии в гравюре не могут быть достигнуты без большой практики и требуют большей доли терпения, чем той, которую я собирался посвятить им. Вдобавок к этому, я видел мало возможности приобрести полностью власть над резцом в степени, достаточной для выявления себя в этом направлении; не было у меня также в двадцатилетнем возрасте большой охоты начинать такое пустое и ни к чему неведущее занятие, как простое выполнение тонких линий. Я думал также, что еще менее вероятно, при следовании обычному методу и копировании старых рисунков, достичь умения делать новые композиции, чего требовало мое честолюбие. Я поэтому старался приучить себя к своеобразной технической памяти и, повторяя в памяти части, из которых составлялись предметы, я мало-помалу научился их комбинировать и фиксировать карандашом. Так, несмотря на все препоны, проистекавшие из обстоятельств, мною упомянутых, было у меня одно существенное преимущество перед моими соперниками, а именно ранняя привычка удерживать в зрительной памяти все, что я только хотел изобразить. Иногда, но слишком редко, я прибегал к натуре для корректирования частей, которые я недостаточно хорошо помнил, и потом переносил их в мои композиции.

Мои развлечения и мои занятия таким образом пошли рука об руку; самые заметные для глаза явления, встававшие передо мною как комические или трагические, производили также наиболее сильное впечатление и на мою память, но если бы я не упражнялся тщательно в том, что я так приобретал, я очень скоро потерял бы способность изобразить его.

Вместо того чтобы забивать память затхлыми правилами или утомлять глаза копированием скучных и испорченных картин, я всегда находил, что изучение природы—наиболее прямой и безопасный путь к достижению знания нашего искусства (так как это было учение, которое я проповедывал, а не только

практиковал; один досужий собрат-рисовальщик однажды выразил это так: что единственный способ хорошо рисовать—это не рисовать вовсе, и по тому же принципу он предполагал, что если бы я вздумал написать руководство по плаванию, я бы запрещал моим ученикам влезать в воду до тех пор, пока они не научились плавать). Приняв этот метод, я скоро нашел преизобилие материала. Следующее, что надо было решить, был выбор темы, и моя прирожденная леность естественно повлекла меня к использованию тех материалов, которые я собрал раньше; к этому я был побужден еще и тем, что, как думал я, эти материалы, хорошо скомбинированные, могли бы стать весьма полезными обществу в живописи, несмотря на то, что часто подобные сюжеты терпели неудачу в литературе и церковных проповедях.

Возвращаюсь к моему рассказу. Как только я стал господином своего времени, я решил добиться квалификации гравера на меди. Мне легко удалось найти работу, и фронтисписы для книг, подобно гравюрам к «Гудибрасу»[4], в двенадцатую долю и др., скоро открыли мне дорогу. Однако племя книгопродавцев оставалось тем же, каким мой отец оставил его, когда он умер лет пять до того времени, что произошло от болезни, вызванной отчасти отношением к нему этой породы, а отчасти разочарованием от обещаний великих мира сего, так что я вдвойне чувствовал эту эксплоатацию и решился издавать свои работы самостоятельно. Но здесь я снова встретился с монополией торговцев гравюрами, столь же скупых и гибельных для гения. Первая же моя гравюра, которую я опубликовал под названием «Вкус города», где подвергались бичеванию господствовавшие безумства, едва только начала иметь успех, как я стал встречать в гравюрных лавках копии с нее, продающиеся за полцены; оригинальные же гравюры мне были возвращены, и я был, таким образом, вынужден продать доску за цену, которую эти пираты сочли возможным мне дать, так как не было иной возможности распространения, кроме их лавок.

Вследствие этих и других обстоятельств я не мог, покуда я не достиг тридцатилетнего возраста, добиться гравированием большего, чем заработать на прожитье, но тогда я уже был аккуратным плательщиком.

Затем я женился и начал писать маленькие салонные картинки от двенадцати до пятнадцати дюймов вышины. Так как это было новостью, это имело успех в течение нескольких лет.

Однако если это и давало несколько больше простора фантазии, это было все же более или менее ремесленным занятием, а так как я не мог довести себя до того, чтобы поступать, как иные мои собратья, и сделать живопись родом мануфактуры, выполняемой с помощью подручных для писания фона и драпировок, не было оно и достаточно прибыльно, чтобы оплатить расходы, в которых нуждалась моя семья. Я поэтому обратился к еще более новому жанру, а именно к писанию и гравированию современных моральных сюжетов—область, оставшаяся до тех пор девственной во всех странах и во все времена.

Причины, которые побудили меня специализироваться на этом роде изображений, были следующие. Я думал, что как писатели, так и живописцы исторического стиля совершенно оставили без внимания тот промежуточный род сюжетов, который может быть расположен между возвышенным и гротеском. Я поэтому решил создать на полотне картины, подобные представлениям на сцене, и далее надеялся, что они будут проверены тем же самым испытанием и подвергнутся критике по тем же критериям. Следует заметить, что я имею в виду только те сцены, где актерами выступают живые люди, а они, думаю я, не часто бывали изображаемы так, как того они заслуживают.

В этих композициях те сюжеты, которые одинаково развлекают и развивают ум, естественно, наиболее общественно полезны и должны быть поэтому поставлены выше всего. Если исполнение трудно (хотя это заслуга второстепенная), автор имеет право на высшую степень похвалы. Если это принять, то первое место в живописи, как и в литературе, должно быть отведено комедии, как наиболее обладающей всеми этими достоинствами, хотя ей и противопоставляется то, что называется «возвышенным». Наглядная демонстрация будет более убедительна для сознания разумного человека, чем все доказательства, которые он найдет в тысячах томов,—это-то я пытался сделать в исполненных мною гравюрах. Предоставим решение каждому непредубежденному глазу: давайте смотреть на фигуры в картинах или гравюрах, как на актеров, одетых в роли или возвышенные, или в роли благородной комедии, или фарса, высшей или низшей жизни. Я старался трактовать мои сюжеты, как драматический писатель, моя картина—моя сцена, и мужчины и женщины—мои актеры, которые посредством определенных действий и жестов должны изобразить пантомиму.

Прежде чем я сделал что-либо существенное в этом направлении, я имел некоторые надежды преуспеть в том, что фанфароны в книгах называют большим стилем исторической живописи, так что, никогда не пробовав этого «великого дела», я бросил маленькие портреты и фамильные сцены и с усмешкой над собственной моей смелостью начал карьеру исторического живописца. На большой лестнице госпиталя св. Варфоломея я написал две библейские истории («Силоамскую купель» и «Доброго самарянина») с фигурами в семь футов вышины. Я пожертвовал эти картины благотворительному учреждению, чтобы они могли быть примером тому, что если в Англии существовала бы склонность поощрять историческую живопись, такой первый опыт показал бы большую, чем это обычно думают, ее доступность... Мне не хотелось спускаться до уровня портретного фабриканта; попрежнему желая быть оригинальным, я отбросил все надежды на успех в этом жанре и вернулся к моему прежнему обычаю—иметь дело с широкой публикой. Я нашел, что это более отвечало бы моим намерениям, поскольку мне удавалось бы затрагивать страсти; малыми суммами, получаемыми от многих, продажей гравюр, которые я делал с собственных моих картин, я обеспечивал за собой свою собственность.

В моих занятиях я всячески практиковал ту техническую память, о которой я говорил выше, наблюдая и стараясь удержать в памяти линейно те предметы, которые наилучше отвечали моим планам, так что, где бы я ни находился, покуда глаза мои были открыты, я вел мои занятия и приобретал нечто полезное для моей профессии. Этим способом, что бы я ни видел—замечательное событие или ничтожный сюжет,—становилось более подлинной картиною, нежели рисунок посредством камер-обскуры. Итак, более брюсающиеся в глаза предметы благодаря их красоте или неправильности по привычке наиболее легко запечатлевались и оставались в моем воображении. Я приобрел таким образом преизобилие материала; естественно предположить, что я вводил его в мои произведения при каждом случае, как только это было можно.

Благодаря этому ленивому образу поведения я сделался настолько профаном, что стал ставить природу выше лучших произведений искусства и признавался, что я видел или усматривал в жизни тонкости, настолько превосходящие высшие усилия подражания, что когда я приводил в уме сравнения, я невольно употреблял кощунственные выражения по адресу

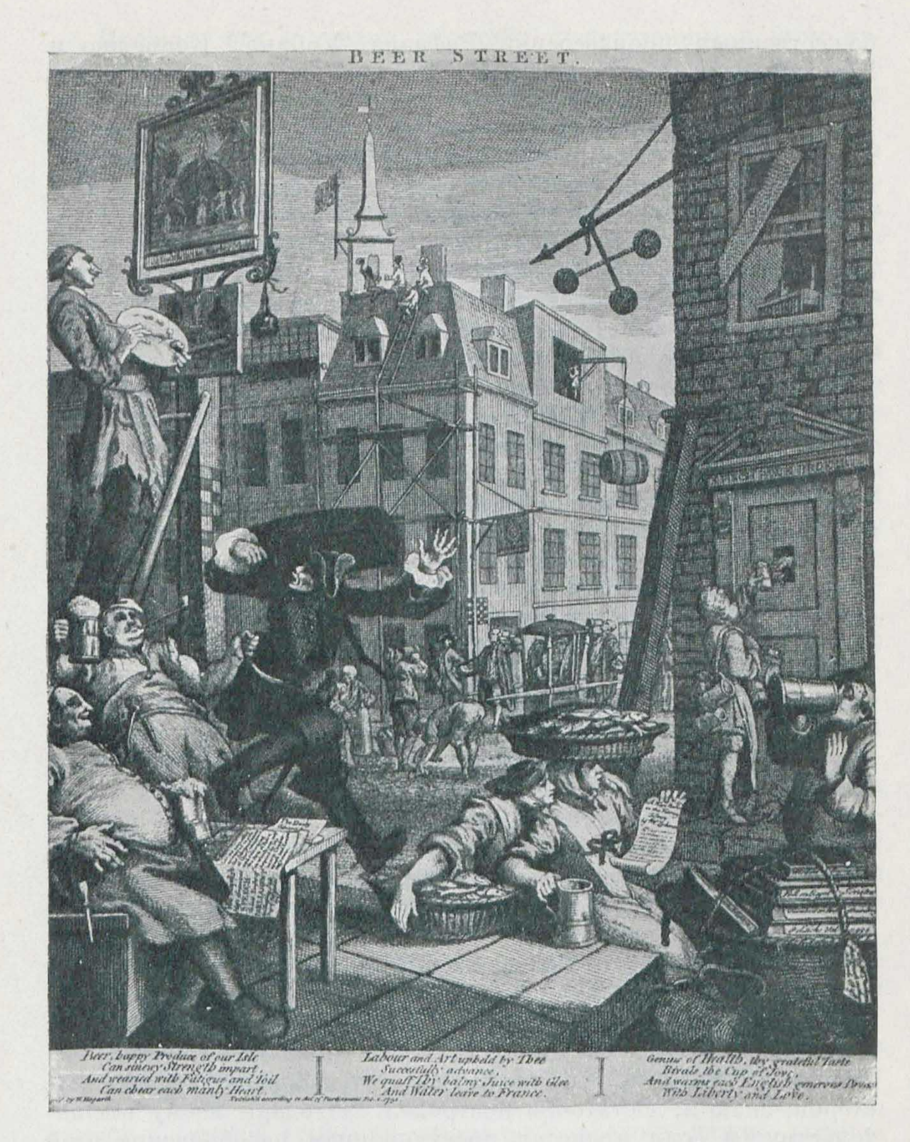
божественных произведений Рафаэля, Урбино, Корреджо и Микеланджело. Надеюсь, несмотря на то, что мои собратья поносили меня в высшей мере безжалостно, это мне будет прощено. Признаюсь, что я часто говорил, что когда стиль живописи, мною принятый (допуская, что мои силы недостаточны для выявления его со всей силой), в то или иное время попадет в лучшие руки, он будет более завлекателен и полезен, чем вековечный пафос и скучнейшие повторения затертых, избитых сюжетов библии или нелепых историй о языческих богах...

За эти и другие еретические мнения, как я уже отмечал, я был признан хвастуном и обвинен в том, что я из зависти берусь за то, что я не в силах исполнить...

Несмотря на то, что маленькие по масштабу фигуры и гравюры семейных сцен были моей главной специальностью, я все же получал заказы от тех, кто был ко мне расположен, на портреты в натуральную величину, и за них мне приходилось выдерживать самые варварские нападки. Мои оппоненты призвавались, что в специальных отраслях, которым я посвятил мое внимание, у меня были известные достоинства, но так как ни история, ни портрет не были моими областями, то не что иное, как то, что им было угодно считать моею крайнею самонадеянностью, могло заставить меня браться за них. Это было вторжением в область, в которой у меня не было знаний и где мне поэтому нечего было делать.

Этим я был достаточно задет и, как только мог, защищал свое поведение и объяснял мои мотивы. Некоторую часть этой защиты будет необходимо повторить: будет правильно также напомнить, что после того, как мои гравюры без моего согласия копировались во всех размерах, я в 1735 г. обратился в парламент[5] за покрытием убытков и получил его в столь широкой степени, что оно не только удовлетворило мои намерения, но сделало гравюры выгодным предметом торговли в этой стране. В настоящее время это дело здесь развито больше, чем в Париже или других местах, и ни в коем случае не хуже.

Торговцы картинами и гравюрами сочли, что их ремесло в опасности от того, что они назвали новомодной выдумкой. Их способ жизни и обогащения за счет изобретательности мастеров, знаю я, достаточно пострадал благодаря моему вмешательству, и если является преступлением разоблачение этой банды публичных обманщиков и эксплоататоров начинающих художников, я признаю себя вполне виновным.



В. Хогарт. Из цикла «Пивная улица»

Для того чтобы вполне осветить это дело, будет необходимым охарактеризовать положение искусств и художников в это время. В этом я, по всей вероятности, разойдусь со всеми другими авторами, так как считаю, что книги, написанные на эту тему, подтверждают предрассудки и ошибки скорее, нежели распространяют правильные знания. Мои взгляды на живопись отличаются не только от взглядов тех, кто выработал свои мнения на основании книг, но и от тех, кто принял их на веру.

Я должен, таким образом, публично защищать мнения, которые, возможно, будут признаны странными. Я не имею ни малейшей надежды склонить к своей точке зрения людей, интересы которых оказываются затронутыми или которые безоговорочно опираются на авторитет кучки картиноторговцев и маленьких судей, увлекающихся диковинным и любящих восторгаться тем, чего они не понимают. Но я надеюсь иметь немного успеха у тех, которые имеют смелость думать за себя и могут верить собственным глазам.

В качестве введения к теме начнем с рассмотрения той отрасли искусства, которая называется «натюрморт»,—вид живописи, заслуживающий наиболее низкой оценки.

Все что может быть точно зафиксировано или повторено, от простейшего до самого сложного предмета, от бутылки и стакана до статуи человека, может быть названо «мертвой природой». Изображения судов и пейзаж также без сомнения могут войти в тот же разряд, потому что, будучи точно скопированы художником, как они ему предстоят, они не дают ему возможности проявить свое суждение; однако для тех, которые не считают важным последнее, даже такие художники порою считаются весьма большими мастерами.

«Хорошо написано, тонко нарисовано»—фразы, которые постоянно повторяются малярами и вывесочных дел мастерами. Просто хорошо написать или нарисовать—главным образом следствие большой практики, и мы часто видим, что те, которые в этих отношениях весьма изощрены, не могут сделать ни шагу дальше.

Что касается портретной живописи,—это главная отрасль искусства, которою художник может добиться сносного дохода, и единственная, в которой любитель денег может составить себе состояние. Тем способом, каким современная порода профессоров практикует это искусство в Англии, оно также становится «натюрмортом», подобно описанному раньше. Предпо-

лагая, что у художника нет дальнейшей цели, кроме простого копирования фигуры, мы должны признать правильной приведенную оценку, потому что позирующий должен быть неподвижен, как статуя, а никто не будет спорить, что изображение статуи так же относится к «натюрморту», как фрукты, цветы, букеты или разбитый глиняный сосуд. Следует признать, что они не стыдятся применения к их произведениям такого наименования, потому что их фигуры часто выполнены так неподвижно, как столб. Поза и драпировка, как их называют, обычно выполняются ремесленником, который надевает костюм и пр. на деревянную фигуру, похожую на куклу с суставами, и копирует ее во всех складках, как бы они ни были случайны; и все это делается за такую низкую цену, которая позволяет художнику, пользующемуся помощью этих ремесленников, в неделю заработать больше, чем человек первоклассных профессиональных талантов мог бы получить в три месяца. Если у них есть достаточное количество шелков и бархатов, чтобы надеть на куклу, они могут вести весьма выгодную мануфактуру без следа гениальности. Есть живой пример, хорошо известный знатокам в этом городе: один из лучших копиистов картин, особенно рубенсовских,—почти идиот. Простая правильность в мертвой природе, от яблока или розы до лица, даже до всей фигуры, если вы ее копируете просто, как она находится пред вами, требует только точного глаза и легкой руки. Образец перед вами, и большой практики с недолгим изучением обычно достаточно, чтобы доставить успех. Можно было бы подумать, что при постоянной работе только в одной области они достигают известной легкости, но на деле обстоит как раз обратно. Несмотря на то, что все их дело в лице, овале, четырех дюймов длины, который перед ними, они вынуждены повторять и менять глаза, рот, нос три или четыре раза до тех пор, пока они не сочтут их правильными. Редкая похвала, заслуживаемая их произведениями, в большинстве случаев относится на долю драпировщика, плата которому—одна часть из десяти, в то время как остальные девять частей, как и репутация, забираются главным «физиономщиком» за работу, которую он может выполнить в пять или шесть часов. И даже это, как оно ни незначительно, дает ему столь много важности в собственных глазах, что он принимает подобающий вид, подпирает бока и, выступая рядом с историческими живописцами, восклицает: «и мы пахали».

Для людей, которые практикуют всю эту механику ради де-

нег, естественно начать заниматься торговлей картинами. В этом также многое может быть достигнуто за счет труда и дарований других людей. Они попадают в перечень художников; имея мало что изучать в собственном творчестве, они становятся великими знатоками, но не тех вещей, в которых содержится истинное совершенство: здесь они явно бессильны, ибо все их идеи ограничены овалом человеческого лица. Нет, их главное старание узнать, как оцениваются старые мастера общественным мнением, чтобы они могли изменять в соответствии с этим свои цены, покупки и продажи. Вы легко узнаете этих картиноторговцев по их манере постоянно прислушиваться на аукционах. Они собирают картины под предлогом любви к искусству, но продают, зная репутацию, ими приданную самым обыкновенным вещам, которые они купили, в глазах несведущего почитателя картин, рисунков и гравюр, обычно втрое дороже покупной цены. Без их авторитетного подтверждения и без особой традиции наилучше сохранившаяся и наиболее законченная картина, хотя бы она была написана Рафаэлем, не получит на аукционе больше пяти шиллингов, в то время как самое достойное презрения, испорченное и реставрированное старое полотно, санкционированное их похвалой, будет куплено любой ценой и найдет себе место в лучшем собрании. Все это очень хорошо известно торговцам, которые при всяком случае, когда затронут их собственный интерес, удивительно красноречивы в восхищении таинственными красотами, вдохновенными мазками, блестящими красками—и еще бог знает чем из этих древних изношенных чудес. Но тот кто посмеет намекнуть на то (предположим, что они и были в подлиннике написаны Рафаэлем), что теперь мало чем осталось любоваться в них, сейчас же будет заклеймен, как клеветник на старых мастеров; и чтобы дискредитировать его суждение, он будет обвинен в зависти и самонадеянности. В итоге всей этой клеветы, если у него есть независимые средства, он только испытает неприятности, но если молодой человек, неимеющий ничего, кроме своих талантов, осмелится высказать свое мнение, то он может быть погублен за свою дерзость, потому что вся стая объединится и затравит его.

Таково положение искусства и художников в настоящее время. Легковерие, безоговорочная доверчивость к мнению других, отсутствие смелости самостоятельно мыслить ведут всех к ошибкам и делают граждан добычей невежественных и интригующих мошенников.

Что касается портретной живописи, какие бы таланты ни были у художника, если он не в моде и не может нанять драпировщика, из него ничего не выйдет. Но если он моден и может нанять поденщика и поместить манекен в мастерскую своей фабрики, его состояние обеспечено, и поскольку эти два его помощника держатся в тени, его собственная слава готова.

Если художник приезжает из-за границы, то что он иностранец послужит ему весьма на пользу, и если у него найдется достаточно ловкости убедить публику, что он привез новый прием колорита и пишет лица красной краской или синей, или пурпуровой, ему ничего больше не надо, как нанять одного из этих портных-живописцев в качестве помощника, потому что без него мануфактура не сможет пойти,—и я готов ручаться жизнью за его успех...

Всеми этими потоками глупости и рекламы я, признаюсь, был в высшей мере возмущен и решил испробовать, нельзя ли какими угодно средствами остановить этот поток и противостоять ему. Я смеялся над претензиями этих шарлатанов колорита, осмеивал их произведения как слабые, достойные презрения, и утверждал, что не надо ни вкуса, ни талантов, чтобы превзойти их самые популярные произведения. Это вмешательство возбудило много вражды, потому что, как мои оппоненты говорили мне, мои занятия шли в другом направлении. «Вы говорите,—прибавляли они,—с несказанным презрением о портретной живописи; если это такая легкая задача, почему вы не убедите в этом мир, написав портрет сами?» Спровоцированный подобными словами, я однажды задал в Академии, в переулке св. Мартина, следующий вопрос: предположим, кто-либо в наше время напишет портрет так же хорошо, как Ван Дейк, будет ли он воспринят и признан и заслужит ли художник репутацию, достойную его достижения?

Они спросили меня в ответ, могу ли я написать так? И я откровенно ответил, что могу. На мой вопрос касательно признания, которое я заслужил бы в случае, если я смогу это сделать, последовал ответ м-ра Рамзая, подтвержденный президентом и около двадцати присутствующих членов Академии: «наше мнение должно быть спрошено, и мы никогда этого не признаем».

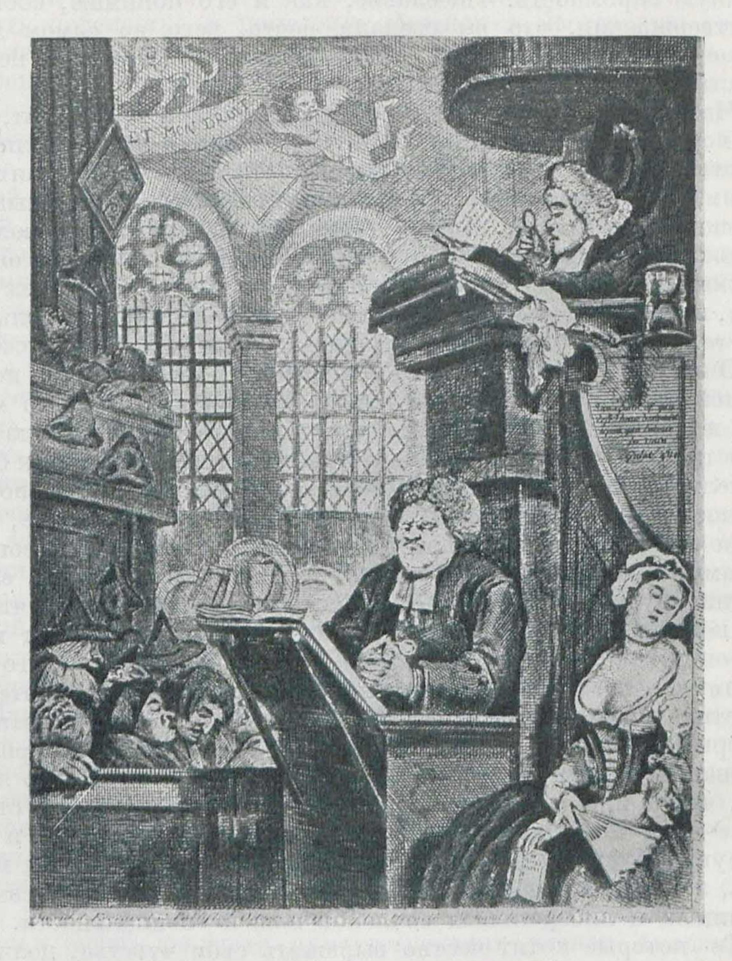
Уязвленный таким предвзятым отношением, я решил испробовать мои собственные силы, и в случае если бы мне удалось мое намерение, я решил утверждать, что я добился своего.

Я привык говорить так определенно и, если я только был справедливым по отношению к самому себе, считал аффектацией ложную скромность. Тщеславие, как я его понимаю, состоит в утверждении, что вы сделали нечто, чего на самом деле вы не сделали, а не в том, что вы искренне утверждаете нечто, в истинности чего вы убеждены.

Часовщик может говорить: «Часы, которые я вам сделал, так же хороши, как часы Квэра, Томпиона или чьи-либо». Если это действительно так, его не называют тщеславным, не клеймят позором, но считают честным и добросовестным человеком, выполняющим свое слово. Почему этой привилегии не дозволить художнику? Современный художник, несмотря нато, что он не сможет так ручаться за свои произведения, как часовых дел мастер, имеет дерзость просить за свои произведения вдвое больше, чем те, которых он признает стоящими выше себя в искусстве.

О великих талантах, которые считаются нужными для портретной живописи, я не был какого-либо особо высокого мнения и думал, что если я буду практиковаться в этой области, я достигну по меньшей мере качеств моих современников, к блистательным произведениям которых у меня действительно не имелось много почтения... Следует принять во внимание, что люди с одинаковыми целями являются естественными соперниками, и когда их сопоставляют одного с другим, они, естественно, будут таковыми. Какой бегун когда-либо желал, чтобы его конкурент перегнал его? Художник, который делает вид, что он доволен или удовлетворен, когда он видит, как его соперник превосходит его, должно быть, потерял все почтение к истине или же совершенно лишен того духа соревнования, который, как я верю, является великим источником совершенствования во всех человеческих делах. Если он настолько вежлив, чтобы признать выше себя того, кто, как он знает, стоит ниже его,—он или глупец или лицемер. Может быть, и то и другое сразу. Если у него достаточно выдержки, чтобы молчать, этого уже довольно, но я редко видел это, даже у самых терпимых и либеральных сочленов нашей специальности.

Те которые хотят честно выражать свои чувства, должны признать, что все это естественно. Одно из высших удовлетворений превосходства происходит от удовольствия, сопровождающего преподавание людям, которые не знают столько, как мы, но когда они начинают становиться соперниками, удовольствие это в некоторой степени прекращается. Отсюда—



В. Хогарт. Спящие прихожане

история о Рубенсе, который советовал Ван Дейку специализироваться на живописи лошадей и лиц, чтобы предупредить, как говорили, его соперничество в области исторической живописи. Если бы кто-либо из этих великих мастеров жил в Англии в наше время, они увидели бы, как люди весьма ограниченных способностей—простые портретисты, если они случайно в моде, легко зарабатывают тысячи в год, в то время как те со всеми их талантами едва нашли бы работу.

Чтобы вернуться к моему спору относительно способностей, необходимых для портретной живописи, поскольку я нашел, что работы специалистов в этой области так ценятся, я решил испробовать себя в ней. Я время от времени писал раньше портреты, но так как они требовали постоянной практики для легкого схватывания сходства, а жизнь не должна быть преследуема слишком строго, мои портреты встретили судьбу, несколько сходную с портретами Рембрандта. Некоторые считали их за самое природу, другие объявляли их отвратительными, так что только время может решить, был ли я лучший или худший живописец лиц в мою пору, ибо нечто среднее никогда и не предполагалось...

За портрет м-ра Гаррика[6] в роли Ричарда III мне заплатили 200 фунтов, что было больше, чем когда-либо получал английский художник за один портрет...

Несмотря на это, обычно считалось, что портреты не были моей областью, и я часто хотел бросить эту единственную прибыльную отрасль моего искусства, потому что моя практика навлекла на меня нападение целого гнезда «физиономистов», которые жужжали, как осы. У всех них есть друзья, которых они учат звать моих женщин проститутками, мой «Анализ красоты»—украденным, мои композиции и гравюры—достойными презрения.

Это наполнило меня таким отвращением, что я иногда объявлял, что никогда не буду писать портреты и часто отказывался, когда меня об этом просили, ибо я узнал горьким опытом, что тот, кто хочет преуспеть в этой области, должен взять за правило совет, рекомендованный Гэем в одной из его басен,—делать всех своих натурщиков и модели божественными. Пройдет или нет эта ребяческая аффектация—спорный вопрос; никто из тех, кто пытался реформировать дело, не добился еще успеха, и нет основания думать, что это когда-либо будет, покуда портретисты в общем не сделаются более честными, а их клиенты менее тщеславными.

Анализ Красоты

ПРЕДИСЛОВИЕ

Если когда-либо нужно было предисловие, то, конечно, к предлагаемому сочинению, заглавие которого (ставшее известным некоторое время тому назад в напечатанном предуведомлении) возбудило большое веселие и ожидание любопытных, правда не без примеси сомнений касательно возможности добиться ответа на подобный вопрос. Ибо, несмотря на то, что красота видима и признаваема всеми, уже давно бросили после многих бесплодных попыток поиски ее причины, признали, что самый предмет этот слишком высок и тонок, чтобы охватить его в каком-либо истинном и понятном объяснении...

Спросят, естественно, почему лучшие художники последних двухсот лет, в произведениях которых столько красоты и очарования, ничего не сказали о предмете, который до такой степени важен для изобразительного искусства, а также для их собственной славы? На это я отвечаю, что они, очевидно, достигли совершенства в своих произведениях простой точной передачей красот природы и подражанием замечательным античным статуям. Этого было достаточно для них, как для художников, чтобы они не заботились дальше об особенных причинах, действие которых они перед собою видели...

У Ломаццо[7], который в это время писал о живописи, находим мы об этом достойное внимания место в 1-й книге I тома:

«Мне вспоминается теперь определенное правило Микеланджело, которое может быть полезным для нашей практики, и я предоставляю дальнейшее развитие его разумному читателю. Есть рассказ, что Микеланджело однажды дал художнику Марку из Сиены следующее правило: он должен всегда фигуру делать пирамидально, змеевидно и один, два и три раза разнообразно-многосторонне. В этом правиле заключается (по моему мнению) вся тайна искусства. Ибо величайшее очарование и высшая степень жизни, которую может иметь картина, заключается в том, что она выражает движение, и это-то художники называют духом картины. Нет никакой формы, которая лучше выражала бы движение, нежели пламя огня, который, по Аристотелю и другим великим философам,—самая подвижная стихия. Пламя имеет форму конуса или острия, которым оно, кажется, разделяет воздух, чтобы подняться как

бы к своей собственной сфере. И образ, имеющий эту форму, прекраснее всех».

После Ломаццо многие писатели теми же словами рекомендовали применение этого правила, однако без понимания его смысла. Потому что без систематического постижения вся сущность очарования остается непонятной.

Дюфренуа[8] говорит в своем «Руководстве живописи»:

«Широкие, плавные, контурные линии, идущие волнообразно, придают не только части, но и всему телу очарование, которое мы видим в Антиное и многих других античных фигурах. Красивая фигура и ее части должны всегда иметь змеевидную, пламенеющую форму. Этот род линий имеет от природы живое, некое представляемое движение, которое очень похоже на подвижность пламени и змеи».

Если бы он понял, о чем он говорит, он не мог бы, говоря об очаровании, выразиться следующим противоречивым образом:

«Чтобы сказать правду,—это трудное дело и редкий дар, который художник, скорее, имеет от неба, нежели приобретает его собственными стараниями и трудом».

Еще больше противоречит сам себе де-Пиль[9] в своих «Жизнеописаниях художников», говоря:

«Художник может его (очарование) иметь от природы, и он не знает, что имеет его, не знает, в какой степени, не знает, как его выразить в своих произведениях, не знает, что очарование и красота—две различные вещи. Красота нравится благодаря правилам, очарование—без них».

Все английские писатели, которые высказывались на эту тему, повторяли это, и «я не знаю что» сделалось модным выражением для очарования.

Этим объясняется, что высказывание Микеланджело в форме почти оракула в давние времена до сих пор оставалось непонятным, и из него извлекали противоречивые значения. Наше удивление этим обстоятельством исчезнет, когда мы сообразим, что оно само представляется полным противоречий, как самое темное изречение оракула, когда-либо высказанное в Дельфах. Изогнутые линии—столь же часто причины безобразия, как и очарования... Довольно распространено мнение, что прямые линии, которых ведь никогда нельзя найти на теле, выражают настоящую красоту. Посредственный знаток думает, что только профиль с прямым носом красив; и если лоб сливается с ним в одну линию, он находит это еще возвышенней. Я видел,

как продавались рисунки пером за высокую цену только потому, что на них находились подобные профили... каракули, которые всякий может сделать с закрытыми глазами...

Рубенс, манера рисовать которого совсем непосредственна, пользовался большой плавной линией, которую можно в качестве основного мотива воспринять в каждом из его произведений и которая придает им благородную жизнь. И, однако, кажется, что он не знал той, которую мы называем истинной линией, о которой мы еще будем подробно говорить, линии, которая придает произведениям лучших итальянских художников неподражаемую нежность. Он перегружает свои образы, скорее, слишком рискованными волнистыми линиями в форме буквы «*S*».

Этот принцип нигде не воплощен лучше, как в некоторых картинах Корреджио, особенно в его «Юноне и Икслоне», только пропорции его фигур порою таковы, что простой вывесочный живописец мог бы их исправить.

Альбрехт Дюрер, который рисовал математически-точно, никогда не преувеличивал очарования, даже тогда, когда сама природа его соблазняла на это, потому что он был слишком связан своими собственными непрактичными правилами относительно пропорций.

Но что могло бы наиболее запутать этот вопрос, это то, что Ван Дейк, один из лучших портретистов, каких мы знаем, очевидно, не думал об этом принципе, потому что в его картинах никогда нет большей степени очарования, нежели то, которое ему случайно показано природой...

Если бы только ему была известна та линия как основная, он не мог бы написать части своей картины ей наперекор, решительно так же, как м-р Аддисон[10] не мог бы написать своего «Спектатора» в ложной грамматической форме, разве он только нарочно сделал бы это. Вместе с тем художники называют этот недостаток очарования, вследствие его других больших преимуществ, простотою, и на самом деле он часто по праву заслуживает это обозначение.

Современные художники не меньше колеблются и противоречат друг другу, чем вышеназванные мастера, как бы они ни утверждали противное. Мне хотелось добиться в этом уверенности, и я издал в 1745 г. фронтиспис к моему собранию гравюр и нарисовал на нем палитру с змеевидной линией на ней, под которой я поместил слова: линия красоты. На эту удочку

быстро клюнули, и в течение достаточно долгого времени она доставила больше повода для того, чтобы люди ломали себе головы, чем когда-либо египетский иероглиф... Обычные портретисты и кописты уверяли, что ни в природе, ни в искусстве никаких таких правил быть не может, и говорили, что они—только баловство и чепуха. Однако ничего удивительного нет, что эти господа могли постигнуть с таким трудом вещь, с которой они имели или мало или совсем ничего общего...

Что касается искусства древности, то с меня известным образом снято обязательство дать историческое изложение об этом искусстве, поскольку я случайно нашел предисловие к трактату Л. Тен-Кэта[11] под названием «Об идеально прекрасном»...

Я дал читателю отрывки из этого сочинения, из которых видно, в какой мере открыл автор великую тайну древних или «большой ключ наук», как это называет переводчик.

«Возвышенное, которое я так высоко ценю..., нечто неописуемое для большинства людей, и самое главное для всех знатоков. Я назову его гармонической особенностью, выражающей не только трогающее единство или патетическое согласие всех членов по отношению к их телу, но также и каждой части по отношению к ее членам. Говоря коротко, это—подлинное зрелище ясности и правильности соподчинения идей»...

Слова «бесконечное многообразие» представляются, на первый взгляд, имеющими смысл, но он совершенно уничтожен остальными объяснениями. Все дальнейшие страницы заняты, как обычно, описаниями картин.

Так как каждый может высказывать свои соображения относительно того, что означал этот секрет древних, то моей задачей будет показать, что это ключ всего знания многообразия как формы, так и движения. Шекспир, которому было дано наиболее глубоко заглянуть в природу, выразил все действия красоты в двух словах «бесконечное многообразие», когда он говорит о власти Клеопатры над Антонием...

Часто отмечали, что древние делали свои учения непонятными для простых смертных... Ломаццо говорит в XXIX главе своей книги, что греки искали в произведениях древности знаменитые пропорции, в которых были бы заключены совершенство, изысканнейшая красота и сладость, и посвящали их в «треугольном сосуде» Венере, богине красоты, от которой проистекает вся красота низших вещей.

Если мы примем эти положения как достоверные, то не можем ли мы себе представить, что символ треугольного сосуда похож на линию, о которой говорит Микеланджело? Особенно если можно доказать, что треугольная форма сосуда и змеевидная линия—две наиболее пригодные формы, какие только можно изобрести, чтобы выразить не только красоту и очарование, но и весь строй форм.

В рассказе, в котором Плиний говорит о посещении Апеллесом Протогена, имеется место, которое подтверждает это предположение. Я надеюсь, мне будет позволено напомнить этот рассказ.

Когда Апеллес услыхал о славе Протогена, он поехал на Родос, чтобы навестить его, но так как он не застал Протогена дома, он попросил лист, на котором провел линию, и сказал служанке, что по этой линии ее хозяин узнает, кто хотел навестить его. Мы не знаем, что это была за линия, которая была бы столь характерна для лучшего мастера своего искусства. Если она была только прямой линией (тонкой, как волос, как думает Плиний), она никоим образом не могла бы показать талант художника. Но если мы предположим, что это была линия необыкновенного рода, например змеевидная, то Апеллес не мог бы найти более подходящего выражения для чести, которую он хотел выказать Протогену. Протоген, когда он вернулся домой, сейчас же понял, нарисовал еще более тонкую или, скорее, более особенную линию, чтобы показать Апеллесу, если тот вернется, что он узнан. Апеллес скоро опять пришел, и ответ, который дал ему Протоген, весьма ему понравился. Он был убежден в силу этого, что слухи были справедливы, и после того как он еще раз исправил линию, может быть сделав ее еще красивее, он распростился и ушел. Так воспринятый рассказ может стать понятным, а в том виде, в каком его обычно толкуют, он может быть только смешным.

Следует прибавить, что нет ни одной египетской, греческой или римской статуи божества, которая не была бы изображена с изогнутой змеей, рогом изобилия или другим, также изогнутым символом...

Из этого всего ясно видно, что древние совсем иначе, чем в новое время, изучали искусство. Ломаццо как будто имел это в виду, когда он написал в своем сочинении на странице 9-й:

«Есть двоякое развитие в искусстве и в науках. Одно мы называем строем природы, другое—изучения. Развитие в природном строе—это то, которое начинает с несовершенного как

особенного и кончает совершенным как общим. Если при исследовании вещей наш рассудок следует этому строю, то это является, без сомнения, самым совершенным и легким способом познания, который только может быть выдуман. Потому что мы познаем вещи из их первых и самых непосредственных основ, и это не только мое мнение, но и мнение Аристотеля».

Однако так как он не понял Аристотеля и совершенно отклонился от его мысли, он продолжает:

«Если бы мы могли все постигнуть, мы были бы очень мудрыми, однако это невозможно».

После объяснения некоторых причин, почему он так думает, он продолжает:

«Он решил следовать строю изучения», что сделал и каждый, который с тех пор писал об искусстве.

Если бы я увидел это место прежде чем я решился на данный опыт, то я, должно быть, не пошел бы дальше, а был бы отпугнут тем, что Ломаццо называет невозможным предприятием. Но так как я заметил, как против меня накоплялись упомянутые возражения, и так как мои противники считали мои доказательства смешными, в то же время каждый день пользуясь ими, а иногда даже выдавая их за свои собственные против меня, то я и решил кое-что написать об этом...

ВВЕДЕНИЕ

В предлагаемом сочинении, к которому я прилагаю все объяснительные гравюры, я попытаюсь показать читателю, какие причины побуждают нас некоторые формы многих тел называть красивыми, другие же, напротив,—безобразными, некоторые—очаровательными, другие—отвратительными; я хотел бы при этом подробнее, чем это делалось до сих пор, рассмотреть особенности линии и ее размещения, различных сопоставлений, ибо посредством них возникают в нашем сознании представления о многообразии такой мыслимой формы...

Я хотел бы заверить моих читателей, как бы они ни были затруднены техническими выражениями, трудными именами и перечислениями на вид первоклассных собраний картин и статуй, что они достигнут совершенного знания красоты и очарования в искусстве и природе гораздо лучшим путем, чем те, которые ослеплены правилами, выведенными из произведений искусств, если они рассмотрят их систематическим

и в тоже время привычным образом. Я далее осмелюсь сказать, что они приобретут эти сведения быстрее и сознательнее, чем более искусный художник, который полон предрассудков. Чем более распространено мнение, что только художник и знаток имеют право судить о таких вещах, тем более необходимо изъяснить упомянутое выше и подтвердить, что никто не должен бояться из-за неимения элементарных знаний подходить к этому вопросу.

Разве все манеры, даже величайших мастеров, которые так отличаются друг от друга и все вместе от природы, не являются доказательством их непреодолимой склонности к выдумке, которую они воспринимают, плененные самоослеплением, как обоснованную истину? Рубенс, по всей вероятности, так же был бы недоволен сухой манерой Пуссена, как этот высказывал недовольство распущенной манерой Рубенса. Предрассудки плохих художников по отношению к их собственным несовершенным произведениям еще более удивительны. Их глаза, которые так бойки, когда надо отыскать ошибки других, слепы перед своими собственными...

Я говорил уже о том, что я хочу подробно рассмотреть различные линии, как они в нашем сознании пробуждают представления о телах. Без сомнения, следует представить себе линии расположенными на поверхности плотных и непрозрачных тел. Но нам будет также, при дальнейшем исследовании этого вопроса, очень полезно, если мы постараемся получить наиболее точное представление о внутренней стороне, если можно так выразиться, этих поверхностей.

Чтобы я был точно понят, я прошу представить себе каждый предмет, который мы хотели бы рассмотреть, настолько вылущенным, что остается только тонкая скорлупа, в совершенстве совпадающая своей внутренней и внешней поверхностью с формой предмета. Предположим, что эта тонкая скорлупа состоит из очень тонких, лежащих одна рядом с другою нитей, которые могут быть восприняты глазом одинаково, когда он смотрит на них снаружи или изнутри; и мы увидим, что представление о двух поверхностях этой скорлупы, естественно, сольет их в одну...

Чем чаще мы будем вспоминать эту скорлупу предметов, тем более укреплено будет наше представление о каждой части поверхности предмета...

Другое преимущество от представления предметов в каче-

стве скорлупы, составленной из линий, то, что мы таким путем приобретаем настоящее и полное понимание того, что называется внешней линией фигуры—линией, которая, если ее взять только с рисунка, очень ограничена...

Если только кто-либо постарается получить совершенное представление о расстояниях, положении и взаимоотношении различных точек и линий на поверхностях даже неправильных фигур, тот добьется, даже если не будет иметь примеров перед глазами, способности представлять их в своем сознании, и его представление о них будет настолько сильно и совершенно, как представление простейших и правильнейших фигур, в роде куба и шара. Этот метод будет бесконечно полезен для тех, которые занимаются композицией и рисуют по памяти, а тем, которые рисуют с натуры, позволит правильнее работать...

Пора обратиться к первым, основным принципам, составляющим в своих различных сопоставлениях красоту и прелесть, и показать моим читателям особенную силу каждого из них в искусстве и в природе. Принципы, которые я имею в виду, следующие: целесообразность, разнообразие, единство, простота, сочетание и величина—принципы, которые все принимают участие в создании красоты и которые в зависимости от надобности исправляют или ограничивают друг друга.

I. О целесообразности

Целесообразность частей должна быть рассмотрена прежде всего потому, что она наиболее важна для красоты целого. Даже зрение, этот великий вожатый на пути к красоте, так сильно находится под ее влиянием, что когда рассудок считает какую-либо форму пригодной в виду ее ценности, и если она, с другой точки зрения, и некрасива,—глаз становится безучастным к недостатку красоты, даже больше,—находит его приятным, особенно если он в течение некоторого времени к нему привыкает.

С другой стороны, хорошо известно, что формы большой красоты не нравятся глазу, когда они неловко использованы. Так, витые колонны, без сомнения, декоративны, однако если они возбуждают в нас представление слабости, когда они неловко применены, например как подпоры массивной или представляющейся тяжелой вещи, то они возбуждают наше неудовольствие.

Как бы ни было велико здание, ступеньки лестниц должны иметь всегда их обычную высоту, иначе они будут вместе с потерей их целесообразности лишены также и своей красоты.

Когда судно хорошо плавает, матросы называют это красотой—так тесно связаны обе идеи.

Общая величина частей человеческого тела также определена согласно различным функциям, к которым они предназначены. Торс—самая большая часть, потому что его содержимое самое большое. Бедро больше голени, потому что его мускулы должны двигать как голенью, так и ступнею, голень же двигает только ступнею.

Целесообразность частей определяет и различает также по большей части характерное в предметах, например скаковая лошадь в ее свойствах, как и в фигуре, столь же отлична от военной—кавалерийской, как Меркурий от Геркулеса...

Представим себе, что красивая голова и легко подвижная шея кавалерийской лошади сидят на плечах скаковой, вместо удлиненной головы и вытянутой шеи последней. Это обезобразит лошадь, вместо того чтобы сделать ее более красивой, потому что рассудок осудит это как нечто нецелесообразное...

II. О многообразии

Как повышается многообразием впечатление красоты можно видеть по орнаментам природы. Формы и краски растений, цветов и листьев, украшения на крыльях бабочек, раковинах и т. д. кажутся созданными нарочно, чтобы радовать глаза многообразием... Но если глаз пресыщен рядом многообразия, он находит успокоение в известной степени однообразности, и даже пустая плоскость бывает приятна, когда она правильно введена и применена как противоположение многообразию...

Пирамида, которая постепенно уменьшается от основания к вершине, вьющиеся формы улитки или волюты, суживающиеся постепенно к середине,—красивые формы. Такие образования, которые по внешности соответствуют этому принципу той же красоты, например перспективы особенно архитектурные, всегда радостны для глаза...

Можно было бы думать, что симметрия—одна из значительнейших причин красоты. Однако я твердо убежден, что могу доказать, что это распространенное воззрение мало или даже совсем необосновано...

III. О единообразии, правильности, или симметрии

Если бы единообразие фигур, частей или линий действительно было бы главным основанием красоты, глаз тем более бы радовался, чем правильнее они были. А на самом деле это не так: как только наше сознание убедилось, что части соответствуют друг другу с высшей точностью, так, что целое производит впечатление, что оно могло бы стоять, двигаться, погружаться, плавать, летать без потери равновесия, то глаз радуется видеть предмет в сокращении и изменении его положения, чтобы однообразие было нарушено...

Ясно, что приятное впечатление происходит не от того, что мы увидели бы точное сходство одной половины с другою, а от сознания, что это происходит от целесообразности назначения и полезности...

Общее правило при композиции—избегать однообразия...

Кратко говоря, все что целесообразно и представляется соответствующим крупным целям, удовлетворяет всегда наше сознание, и поэтому нравится даже и единообразие, как только представляется необходимым произвести уверенное ощущение спокойствия и движения. Но если эта цель может быть достигнута одинаково посредством неправильности, наш глаз более обрадован многообразием...

Правильность, или симметрия, нравится только тогда, когда она представляется целесообразной.

IV. О простоте и о ясности

Простота без перерывов всегда некрасива и в лучшем случае дает разве что отсутствие неудовольствия. Но если к ней присоединяется многообразие, тогда она нравится, потому что она увеличивает радость от многообразия, потому что глаз может воспринять его тогда с большей легкостью.

Нет предмета, который, будучи составлен из прямых линий, немногими частями действовал бы так многообразно, как пирамида; ее постепенное, четкое изменение от основной плоскости вверх давало ей во все времена преимущество перед одинаковым со всех сторон конусом, изменяемым только посредством света и тени...

Создатели одной из лучших скульптурных групп (я имею в виду Лаокоона) допустили ту нелепость, что сыновья, представляемые, как взрослые, сделаны вдвое меньше отца, чтобы

дать композиции форму пирамиды. Если поэтому умелый плотник сделал бы для группы деревянный ящик, он заметил бы, что вся композиция уложилась бы в пирамидальную форму и была бы в ней хорошо упакована.

Мы видим,что простота придает красоту даже многообразию тем, что делает его понятнее; в искусстве ей надо придавать большое значение, так как она предохраняет от путаницы красивых фигур...

V. О сочетании

Живое чувство всегда хочет быть каким-либо образом занятым. Вся наша жизнь состоит в том, чтобы преследовать нечто, что доставляет нам радость, и без всякой иной цели. Каждая возникающая трудность, которая задерживает и подавляет на некоторое время преследование, делает чувство в известной мере эластичным, повышает удовольствие, и то, что иначе было бы старанием и трудом, становится препровождением времени и удовольствием...

Эта любовь к преследованию коренится в нашей природе и, без сомнения, имеет свою нужную и полезную цель...

Для чувства приятна работа, приятно решать труднейшие задачи. Аллегории и загадки, пусть они будут только игрой, доставляют нам все же удовольствие, и мы с радостью следуем достаточно запутанным нитям спектакля или рассказа, в которых узлы все более переплетаются, чтобы в конце ясно распутаться к нашему высшему удовлетворению.

Глаз также знает этот род восхищения запутанными дорогами, извивающимися реками и подобными предметами, формы которых, как мы потом увидим, составлены преимущественно из того, что мы называем волнистыми или змеевидными линиями.

Сочетанием форм хотел бы я, таким образом, назвать то особенное в линиях, что видит глаз в приятном движении и что получает имя красоты от радости, которую оно доставляет сознанию. Мы можем по праву сказать, что «прелестное» в этом принципе коренится более непосредственно, чем в других, за исключением многообразия, которое заключает в себе как это, так и все остальное...

Мы должны всегда предполагать, что от глаза исходит главный луч, движущийся вместе с глазом, и в совершенстве обсле-

дует части каждой формы, которую мы хотим точно осмотреть. Если мы так будем рассматривать предметы, то мы найдем, что они, находясь в покое или движении, всегда дадут этому лучу движение или, точнее говоря, что они заставят двигаться самый глаз тем, что они с большей или меньшей степенью приятности доставляют удовольствие сущностью своих различных форм и движений...

Я никогда не забуду, как я в детстве наблюдал приятно обманывающее движение винтового нареза, которое во мне тогда пробуждало то же впечатление, как позднее созерцание контрданса, хотя, может быть, последний имел нечто более привлекательное, хотя бы в том, что мой глаз особенно выделял какую-нибудь одну танцующую и ее гибкие па, чаровавшие меня тем, что тот представляемый луч, о котором мы говорим, все время танцовал вместе с нею...

VI. О величине

Большие формы, даже плохо сложенные, все же привлекут к себе наше внимание в силу своей чудовищности и будут вызывать наше удивление...

Но если красивые формы представятся глазу большими и могущественными, то наша радость повышается, и страх смягчается до степени почтения...

Одним словом, величина придает очаровательному величие, однако следует избегать преувеличений, иначе величина делается неуклюжей, тяжелой или смешной...

Танцоры, которые в больших балетах в театре представляют богов, не менее смешны... И все-таки мода и привычка глаза приучают почти к каждой нелепости или делают нас по меньшей мере нечувствительными к ней...

Так как предыдущие принципы являются, собственно, основой следующих, то мы попробуем, чтобы сделать их более понятными, указать, как они каждый день применяются и как их можно наблюдать, хотя бы на примере нашей одежды. Мы увидим, что не только модные дамы, но также женщины всех сословий, о которых говорят, что они хорошо одеваются, учли их важность без того, чтобы придавать им существенное значение.

1. Прежде всего мы должны говорить о целесообразности, потому что мы знаем, что платья должны быть полезны, удобны

и применимы к каждому возрасту, а затем, дорогие или простые, они должны соответствовать характеру человека.

2. Единообразие одежды согласуется с целесообразностью и, кажется, не имеет дальнейшего влияния, за исключением таких моментов, что обе руки должны быть покрыты одинаково, и что башмаки должны быть одинакового цвета. Если единообразие платья не может быть оправдано целесообразностью, женщины всегда называют его скучным.

3. Когда у них есть свободный выбор украшений, те женщины, у которых лучший вкус, всегда избирают неправильное... Разнообразие одежды по форме и цвету всегда интересует молодежь.

4. Чтобы излишняя искусственность не вредила собственному действию многообразия, привлекаются на помощь простота и сдержанность и часто применяются так искусно, что естественная красота еще больше повышается...

5. Почти всегда существовала склонность подчеркивать полноту и ширину одежды и так преувеличивать отдельные части одежды, что при королеве Елизавете был издан закон, запретивший большие воротники...

6. Красота сочетаний заключается в применении изогнутых форм...

VII. О линиях

Постоянное употребление линий математиками и художниками для того, чтобы что-либо нарисовать на бумаге, дало настолько ясное представление о них, как будто они действительно имеются в самих формах. Мы исходим от этой предпосылки и сначала скажем вообще, что прямые и циркульные линии с их различными сопоставлениями и вариантами могут ограничить и описать каждый видимый предмет и этим произвести такое бесконечное разнообразие форм, что нам необходимо распределить линии и иметь в виду только их главные группы; мы предоставляем промежуточные формы и связи наблюдениям читателя.

1. Имеются предметы, состоящие только из прямых линий, например игральные кости, или из циркульных линий, как шар, или из тех и других, как например, цилиндр.

2. Такие, которые состоят из прямых линий, круговых и частью прямых, частью круговых, как например, капители колонн и сосуды.

3. Такие, которые составлены из всех упомянутых линий с прибавлением волнообразной линии, в которой больше красоты, чем в какой-либо предыдущей; мы находим ее в цветах и других изящных формах, почему мы и будем называть ее линией красоты.

4. Такие, к которым помимо уже упомянутых, принадлежит еще змеевидная линия, придающая красоте прелесть, как в человеческой фигуре; формы наибольшей красоты имеют меньше всего прямых линий.

Обратите внимание:

1. Что прямые линии могут быть отличны друг от друга только по длине и что они, таким образом, наименее декоративны.

2. Что кривые линии начинают быть красивыми, потому что они могут быть различны по степени кривизны, так же как и по длине.

3. Что прямые и кривые линии, соединенные вместе как составные линии, могут быть многообразнее, чем просто кривые, и тем самым становятся еще несколько красивее.

4. Что волнообразные линии или линии красоты, которые еще многообразнее, потому что они состоят из двух изогнутых противопоставленных линий, становятся еще красивее и приятнее; даже движение руки приятно, когда она их рисует пером или кистью...

VIII. Как и из каких частей составляются изящные фигуры

Мы старались дать возможно более широкое понятие о силе многообразия и указывали, что наиболее многообразные линии сильнее всего могут дать впечатление красоты. Мы хотим теперь показать, как надо сопоставлять линии, чтобы производить приятные фигуры или композиции. Можно сказать, что искусство хорошо сопоставлять есть искусство хорошо изменять...

Простота в композиции или ясность членения никогда не должна быть оставляема без внимания, так как она, как уже было сказано,—часть красоты.

Свет, краски и тени тоже должны быть ясны, чтобы сделать предметы в совершенстве красивыми... Если главные части предметов достаточно крупны, можно всегда еще добавить мел-

кие украшения. Но они должны быть достаточно невелики, чтобы не запутать основные, важнейшие линии. Можно видеть, что многообразие стоит само себе поперек дороги, когда оно преувеличено, и производит то, что называется измельченным вкусом и что только беспокоит глаз.

Я считаю также, что церкви, дворцы, больницы, тюрьмы жилые дома и летние дачи должны быть более различны между собою, чем это было до сих пор, что каждое здание должно соответствовать своему назначению, быть построено согласно своему характеру.

Но не только основные линии каждого вновь созданного рода зданий должны подчиняться особым принципам, также и орнаменты, как капители, фризы и т. п., должны бы были получить больше места, чем до сих пор, потому что они увеличивают красоту многообразия...

IX. О пропорции

Как легко и по видимости правильно дать общий ответ на вопрос, что такое человеческая фигура хороших пропорций: правильная симметрия и гармония подробностей по отношению к целому.

Предварительно будет еще раз необходимо добавить новое основание к тем, которые были упомянуты во введении,— именно о том, почему я хотел научить читателя рассматривать предметы пустыми внутри, подобно тонким скорлупам. Посредством этого представления можно будет частично различить две относящиеся к форме основные идеи, как мы их будем называть, идеи, совпадающие в сознании...

Во-первых, главная идея,—та, которая уже была обсуждена в предыдущей главе; она касается того, что форма может быть воспринята только в ее поверхности, сама по себе, декоративна она или нет.

Затем следует иметь в виду основную идею, которую мы имели о всей форме и которая проистекает главным образом из целесообразности и известного целесознательного поведения или употребления...

До сих пор мы ограничивались только особым рассмотрением поверхности предметов; несмотря на то, что такое рассмотрение необходимо..., мы должны теперь направить наши глаза на их общие и особые измерения и состав и исследовать,

чем заполняется поверхность предметов и почему она, чтобы заключить в себе известную субстанцию или быть в состоянии выразить движение или другую жизненную функцию, имеет определенную данную величину, соотношение величин, или частей...

Следует сказать об одном замечательном различии, заключающемся между живыми, естественными машинами и плохими по сравнению с ними, изготовляемыми только человеком, машинами...

Чем больше многообразия мы придаем движениям, тем запутаннее и неприглядее делаются формы... Чем больше, наоборот, многообразие естественного движения, тем красивее формы животных, которые его производят...

Можно видеть, что красивейшие животные каждого рода лучше всего движутся. Неуклюжие птицы редко хорошо летают...

Наиболее красивые четвероногие животные—всегда самые проворные. Лошадь и борзая собака дают тому пример. И между ними наилучше сложенные почти всегда самые быстрые...

Потому что природа ничего не делает напрасно...

Мы должны иметь в виду сначала общие соотношения, как например, отношение высоты всего тела к его ширине или длины каждой части к ее толщине, затем явления соотношений, которые слишком запутаны и многообразны, чтобы их можно было описать линиями. Первые можно выразить немногими простыми перекрещивающимися линиями, которые каждый легко может воспринять, последние же потребуют больше внимательности, поскольку следует учесть остроту каждой модификации...

Измерения циркулем могут быть полезными и помочь познанию пропорций только при предположении, что тела или части их... образуют правильные фигуры...

Все математические представления следует совершенно устранить из нашего метода, потому что они для него не имеют никакого смысла. Я не могу не упомянуть, что Дюрер и Ломаццо... и некоторые другие не только перегрузили людей спутанными, маленькими, ненужными подразделениями, но также внушили им диковинную мысль, что эти подразделения управляются законами музыки. В эту ошибку они впали, должно быть, потому, что определенные, схожие и совпадающие размеры гармоничны для слуха, и убедили себя, что схожие

отношения в формах и линиях одинаковым образом были бы приятны для глаза...

Общие измерения тела или его членов—длина, ширина и толщина. Чтобы сделать фигуру красивой, следует при учете ее характера обратить внимание, чтобы с самого же начала эти линии имели правильное соотношение между собой; и чем многообразнее эти линии в своих взаимоотношениях, тем многообразнее должны быть и делаемые на них подразделения...

Я слышал однажды, как один кузнец говорил о красоте фигуры боксера не хуже анатома или скульптора, если и не в тех же выражениях...

Но если многое из этого предмета может быть сразу понято ежедневным наблюдением и с помощью науки, я все-таки боюсь, что будет трудно получить правильное понятие о том, что же образует высшую красоту в отношениях. Это можно видеть на примере статуи Антиноя, которую считают самой совершенной статуей древности...

Мы попробуем эту статую поставить перед собой как модель и постараемся в нашем представлении создать или составить части, которые могли бы построить другую, схожую с ней фигуру. Поставив по середине Антиноя, представим, с одной стороны, неуклюжую массивную фигуру Атласа, чьи толстые кости и мускулы наилучше могут выразить характер чрезвычайной силы, пригодной для держания большой тяжести. Как противоположность представим быструю фигуру Меркурия, которая... со стройными ногами и тонкими мускулами всегда готова к полету...

Представим себе, что Атлас сбрасывает с себя мало-помалу известные части костей и мускулов, чтобы достичь крылатой легкости и принять легкую форму Меркурия. С другой стороны, представим себе, что его сухопарая фигура в той же степени увеличивалась и приобретала то, что теряла фигура Атласа. В процессе сближения обеих фигур по массе можно представить себе, что они в определенный момент будут друг другу подобны. Это будет в точной середине между двумя крайними контрастами, и мы можем заключить, что именно она будет правильной формой для точных соотношений, для выразительной силы или очаровательных движений, как тот Антиной, которого я рекомендовал себе представить. Упорядочением представлений, которые зарождены были в сознании

описанием упомянутых трех фигур, можно легко составить самые различные соотношения, и подобно тому как живописец на палитре, расположив краски по скале, может создать любой красочный тон, можем и мы в мыслях понять и сопоставлять отдельные части, определяющие тот или иной характер; по меньшей мере мы получим возможность открыть, как созданы подобные характеры, наблюдаемые в природе или в искусстве.

Но, может быть, не каждый понимает слово «характер», поскольку оно относится к форме; поскольку оно помогает мыслить форму и движение, можно заметить, что «характер» в этом значении выражает главным образом нечто важное, что по своей форме частично или полностью достойно внимания. Но никакую фигуру, как бы она ни была диковинна, нельзя всецело представлять себе как характер, покуда мы не нашли связи, объясняющей такую особенность явления. Например, толстая, раздувшаяся фигура напомнит нам характер Силена не раньше, чем мы свяжем с нею идею сладострастия; сила и неуклюжесть присущи одинаково характеру Атласа, как и любого носильщика...

Лодочникам придают их чрезмерно тонкие ноги даже заметную характерность, потому что поскольку усиляются наиболее напряженные мускулы, постольку легко ослабевают и атрофируются те, которые постоянно лежат вытянутыми. Между лодочниками, гребущими на Темзе, нет почти ни одного, чья фигура не подтвердила бы этого наблюдения. Если бы поэтому мне надо было написать характер адского мифологического перевозчика Харона, то я бы дал ему фигуру, отличную от обыкновенного человека, и осмелился бы... дать ему пару широких плеч и тонкие ноги...

Статуи, будучи больше натуральной величины, получают благородство, согласно изложенному выше принципу величины...

Но увеличение пропорций следует применять только для тех частей тела, в которых оно может содействовать повышению его очарования в движении, как например, удлинение шеи для поворотов головы, в ногах для легкости всей фигуры...

X. О свете и тени и о том, как предметы благодаря им становятся ясными глазу

До сих пор мы представляли себе явления природы и искусства больше по чувству осязания, нежели зрения, так что, может быть, и слепой, у которого, как известно, осязание развито больше, чем у зрячего, мог бы следовать нашему изложению...

Теперь мы хотим рассмотреть вещи как простые явления, которые создаются только помощью света, тени и красок...

Живописец может дать нам понятие о прообразе природы соответственным расположением света, тени и красок на полотне. Даже гравюры сообщают глазу, главным образом с помощью света и тени, о совершенстве, о каждой фигуре и расстоянии: здесь все линии воспринимаются как часть тени и, проведенные тесно одна от другой—это называется штриховкой,—представляют тени и дают приятный образ тонкостей природы. Если бы гравюры меццо-тинто могли бы так же точно выполняться, как гравюры резцом, то они подходили бы ближе всего к природе, так как они выполняются без штрихов или линий.

Я часто представлял себе, что пейзаж, который выполняется гравюрою, похож на первый рассвет. Медная доска, на которой будет работать художник, прежде чем он начнет работу, обрабатывается вся сплошь зубчатым острым инструментом, так что при печати она дает совсем черный оттиск, как ночь; работа художника состоит в том, чтобы внести свет; он делает это тем, что там, где должен быть у него самый сильный свет, он удаляет грубые зазубрины и сглаживает затем эти места. В процессе его работы должен он, однако, часто делать отпечатки, чтобы видеть, что у него получается, так что отпечатки выглядят, как различные моменты туманного утра, до тех пор, когда один отпечаток достаточно готов, чтобы ясно и светло передать дневное освещение. Я дал это описание, так как думаю, что оно наиболее просто показывает, что можно сделать одними светом и тенью.

Если желательно правильно видеть тень предметов, то свет без солнца должен падать в окно обыкновенной величины...

В этой главе я позволю себе обсуждать краски только как известные тени, которые вместе с обыкновенной тенью могут быть подразделены на две главные части.

Первой главной частью мы называем первичные свойства, под чем я понимаю каждую краску на поверхности предметов, и эти различные тона красок будут нам служить тенями один для другого. Так, золото есть тень серебра и т. п., независимо от проистекающих в силу различных влияний света изменений тени.

Второй главной частью будем мы называть отброшенные тени, которые меняются по ступеням или постепенно. Эти тени всегда имеют своим результатом красоту, так как они более или менее многообразны.

Небо всегда имеет на той или другой стороне тонированную тень; восходящее или заходящее солнце показывает ее в высшем совершенстве, в передаче которого особенно выделялся Клод Лоррэн. Посредством этих переходов тени возникает так много гармонии для глаза, что я склонен почти называть небо скàлой тонов для живописца...

Если свет недостаточно определяет тень на предметах, то не только расстояния делаются неопределенными, но и трехмерные тела могут представляться плоскими, а плоские — круглыми...

Отбрасываемая тень, если она не ограничивает никакой особенной формы..., может представляться только как плоско написанная тень. Если же она замкнута в определенную границу или контур..., она выявляет и свою особенность перспективного сокращения...

XI. О краске

В живописи имеются, кроме черного и белого, только три простые краски, а именно—красная, желтая и синяя. Зеленая и лиловая составлены первая из голубого и желтого, вторая из красного и синего. Однако мы можем и эти составные краски, поскольку они ясно отличаются от основных, рассматривать как таковые... Эти пять основных красок можно разделить на палитре на семь классов. Четвертый—средний и наиболее яркий класс..., в то время как 5, 6, 7 идут к белому, 1, 2, 3—к черному, что обусловливается затенением или известным удалением от глаза... Так как белое наиболее близко к свету, то можно было бы полагать, что оно по красоте равно, если не выше, четвертому классу. Поэтому и классы 5, 6, 7 имеют почти ту же красоту, как четвертый, потому что то, что они передают

в красоте и постоянстве цвета, они приобретают посредством белого или света, в то время как 3, 2 и 1 чем более они приближаются к черному, символу тьмы, теряют красоту.

Назовем четвертый класс каждой краски «цветочным» и вспомним, что при красках, как и при формах, элементами, придающими художественным произведениям или человеческой фигуре красоту, являются множественность, простота, ясность, сочетание, единообразие и величина...

Если мы захотим на шее какого-нибудь погрудного портрета или бюста дать очень яркий и живой тон, то надо взять кистью каждую из красок, которые мы отнесли в класс 4; для менее цветущего тона взять класс 5, для очень нежного — класс 6 и т. д., пока мрамор почти совсем не будет без краски. Начнем с класса 6 и разместим краски: красную, желтую, голубую и пурпурную или фиолетовую... Когда эти четыре краски размещены, будем продолжать покрывать красками шею и грудь и менять между собою положение мазков кисти, чтобы они были многообразны, оставляя, однако, их формы большими и ясными. Красную следует повторять чаще всего, затем желтую и лиловую, голубую же — редко, за исключением определенных мест, как виски, наружная поверхность рук и т. п... Корреджио, который жил в деревне и не мог изучать ничего кроме природы, был почти единственным, который дал в красках превосходное. Для Гвидо Рени смешение красок было уже гораздо труднее, тогда как Пуссен почти никогда не достигал в них чего-либо, что видно из его разнообразных опытов. Вообще Франция не произвела ни одного выдающегося живописца цвета.

XII. О позиции

Главное понятие движения или положения может быть дано карандашом очень немногими линиями. Можно считать, что положение фигуры на кресте может быть вполне обозначено двумя пересекающимися прямыми линиями... Двух или трех линий достаточно, чтобы обозначить положение... Лучшее изображение даже самого прекрасного танца на картине будет всегда несколько неестественно и смешно, потому что здесь каждая фигура представляет скорее остановленное движение, чем позицию.

XIII. О движении

Удивительное многообразие форм, которые через свет, тени и краски кажутся еще бесконечно многообразнее, умножила природа движением, чтобы тем повысить ценность всех своих созданий...

Движение—как язык, в котором когда-нибудь добьются грамматических правил. Но пока ему учатся только постоянным повторением и подражанием.

Известно, что движущиеся тела всегда описывают какую-либо линию в воздухе... Вообразим, чтобы получить правильное представление о движении, что по воздуху тянется линия от принятой точки на конце движущегося члена или части, или всего тела.

Ясно, что таким образом с помощью некоторого размышления можно представить себе многие движения. Так как ясно, что все движения могут быть рассматриваемы как линии, будет легко вывести красоту движений из тех же принципов.

Особенные движения каждого человека, например походка, отличаются определенными линиями, которые каждый рисует в воздухе сообразно своей собственной привычке... Можно также заметить, что все обыкновенные, подчиненные полезным нуждам жизни движения состоят из прямых и круговых линий. Следует обратить внимание, что изящными, змеевидными движениями мы пользуемся не постоянно при каждом действии, но только время от времени, и больше в часы досуга. Можно все, что надо в жизни, выполнить без них, так как они, так сказать, являются только декоративной частью жеста...

Быстрый темп выражает остроумие и живость, медленный—серьезность и торжественность... Очарование движения верхней части тела еще больше, и хорошо сложенный человек обладает им от природы. Поэтому правила, если они не просто, не легко воспринимаются и выполняются, мало полезны. Они даже большей частью вредны...

Красота покоится на постоянной перемене.

В. Хогарт. Девушка с креветками

ПРИМЕЧАНИЯ

Вильям Хогарт, родившийся в Лондоне 10 ноября 1697 г., происходил из бедной семьи сельского учителя, впоследствии ставшего типографским корректором. Еще мальчиком Хогарт приобщается к художественным занятиям: оставив из-за материальных затруднений школу, он поступает учеником к резчику по серебру и усваивает искусство гравирования по металлу. От этой работы он переходит вскоре к другой отрасли графики—книжной иллюстрации, доставляющей ему первую известность: в 1726 г. Хогарт выполняет серию иллюстраций к популярной сатирической поэме Бутлера «Гудибрас». Однако широкая художественная деятельность Хогарта начинается позднее,—после того, как в 1731 г. он выпускает серию картин под общим названием «Карьера проститутки». Резко сатирическая направленность этого цикла, необычайная жизненность изображаемых персонажей, подчеркнутая сюжетность всей серии, как бы развертывающей в ряде актов единую театральную фабулу, — все эти новаторские черты хогартовских работ создают их автору громкую известность. В дальнейшем Хогарт продолжает культивировать этот жанр сатирических гравюрных циклов, выпуская серии «Карьера Мота», «Модный брак», «Леность и усердие» и ряд других. К мотивам бытовой сатиры присоединяется и прямой политический памфлет, — как например, серия картин под общим названием «Выборы».

В. Хогарт. Автопортрет

Во всех этих произведениях Хогарт выступает обличителем моральной и общественной никчемности аристократии, высмеивая ее с позиции радикального буржуа XVIII века. Однако эта радикальность не отличается большой последовательностью,—и, сделавшись в 1757 г. придворным живописцем, Хогарт обращает острие своей сатиры также и против буржуазной оппозиции.

Наряду с плодовитой деятельностью в качестве мастера гравюры и иллюстратора, Хогарт выступает и как живописец, в частности портретист. Им создано большое количество масляных портретов, которые должны быть отнесены к числу крупнейших живописных произведений XVIII столетия: углубленное внимание к художественной характеристике человеческого лица, реалистическая трактовка его портретного образа, подчиняющая все фоновые аксессуары, «драпировки», и декоративные детали центральному элементу портрета—лицу, резко отличает портретные работы Хогарта от приемов официальной портретной живописи XVIII столетия. В то же время живопись Хогарта характеризуется исключительным богатством и смелостью цветовых характеристик,—и как колорист Хогарт оказывается также далеко впереди своего века.

В 1753 г. Хогарт опубликовал свой теоретический трактат «Анализ красоты» (Analysis of Beauty); написанный тяжелым, иногда запутанным языком и неотличающийся ясностью построения, этот трактат представляет, однако, выдающийся интерес как документ эстетической мысли XVIII века, написанный рукою крупнейшего мастера-практика. Трактат проникнут ярко выраженным стремлением к новым художественным формам,—протестом против окостеневших академических канонов, против механического повторения и копирования старых мастеров, против условностей и фальши официальной портретной живописи. Вместе с тем, автор трактата хочет противопоставить традициям и канонам господствовавшей живописной школы определенные новые законы художественного творчества. Именно ради отыскания и формулировки этих законов и предпринимает Хогарт свое теоретическое исследование, самый заголовок которого четко указывает на сугубо рационалистическую основу его эстетики. Разлагая все изобразительные формы на ряд первичных формальных элементов, устанавливая законы сочетания этих элементов, трактуя вопросы пропорций, светотени, масштабов, линий, симметрии и т. д., Хогарт в то же время чрезвычайно настойчиво проводит мысль о доминирующем значении движения и многообразия, как основных начал прекрасного. Именно из этой мысли он извлекает свою, несколько неожиданную, «линию красоты».

Многообразие, «постоянная перемена», «движение»—все эти понятия, несмотря на то, что они характеризуют только формальную сторону искусства, по существу оказываются равнозначными призыву к непосредственному изучению живой действительности, к утверждению примата жизненного опыта: здесь мысль Хогарта явственно смыкается с эмпиризмом, отличающим английскую буржуазную философию еще со времен Локка. Его рассуждения о «целесообразности» как принципе искусства ярко отра-

жают рационалистические тенденции передовой буржуазной мысли XVIII века.

Наряду с отрывками из «Анализа красоты», дающими законченное представление о теоретической и практической эстетике Хогарта, мы приводим также извлечение из Автобиографии. Эта последняя—не только интереснейшая запись ряда основных фактов из жизни мастера, но и острый, местами желчный памфлет, направленный против затхлости современной Хогарту художественной жизни, против обмана и фальши художественного рынка, от которого зависит в буржуазном обществе репутация художника, против шарлатанства «знатоков» и условностей художественной моды. Вместе с «Анализом красоты» этот автобиографический памфлет представляет собой самый выразительный из литературных документов, оставленных большими мастерами XVIII столетия.

* * *

1. «Непосвящение» было написано в форме письма Хогарта к издателю его трактата «Анализ красоты» (Analysis of Beauty, 1753) и предназначалось к опубликованию перед текстом трактата.

2. «Перо моего отца»...—отец Хогарта был школьным учителем и типографским корректорром.

3. Хогарт мальчиком учился в мастерской резчика по серебру Эллиса Гамбля, где выполнял главным образом различные орнаменты на серебряной посуде, утвари и т. п.

4. «Гудибрас»—поэма Самуэля Бутлера, пользовавшаяся широкой известностью в XVII веке сатира на пуританство. Хогартом в 1726 г. была исполнена серия иллюстраций к «Гудибрасу», состоявшая из 12 картин и явившаяся одной из первых больших работ художника.

5. В 1735 г. Хогарт обратился в парламент с петицией о защите его авторских прав на репродукцию его картин при помощи гравюры. Петиция увенчалась успехом—права Хогарта на вознаграждение за репродукцию были подтверждены.

6. *Давид Гаррик* (David Garrik)—знаменитый трагический актер, прославленный исполнитель шекспировских ролей. Был близок со многими выдающимися живописцами своего времени, в том числе Хогартом, Генсборо и др.

7. *Ломаццо* (Giovanni Lomazzo, 1538—1592)—итальянский художник; в возрасте 33 лет ослеп и отдался литературной деятельности; в 1584 г. опубликовал в Милане «Трактат о живописи», за которым последовали другие произведения теоретического характера—«Idea del tempio della pittura» и «Della forma delle muse».

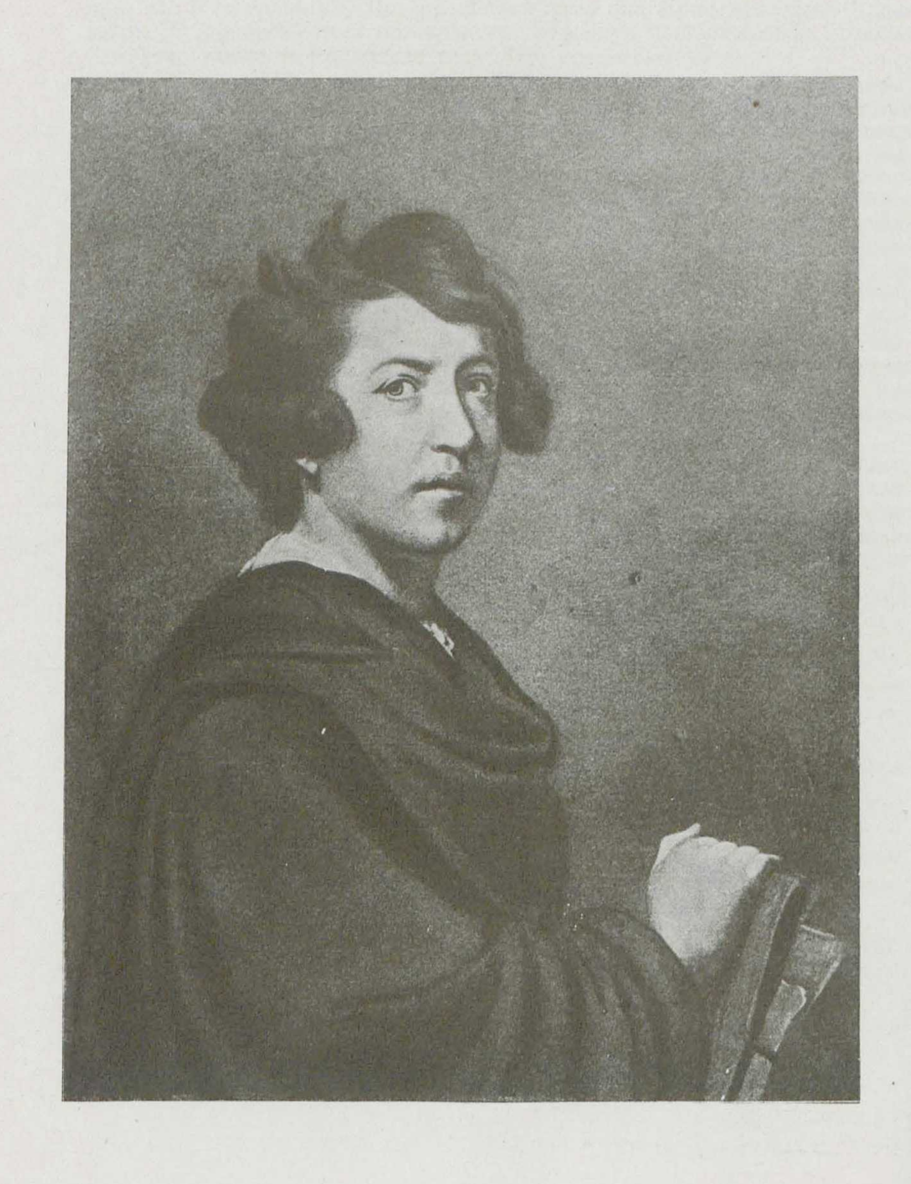
8. *Дюфренуа* (Charles-Alphonse Dufresnoy, 1611—1665)—французский художник и поэт, писавший по-латыни, автор трактата по теории искусства, изложенного в форме латинской поэмы «De arte graphica». Эта поэма была опубликована через три года после смерти автора (1668) знаменитым живописцем Миньяром, с которым Дюфренуа сотрудничал в художествен-

ных работах для замка Ранси. Поэма имела большой успех как во Франции, так и за границей. На английский язык она была переведена Драйденом. С каноническими принципами Дюфренуа полемизировал, помимо Хогарта, также и Рейнольдс (стр. 125).

9. *Де-Пиль* (Roger de Piles, 1635—1709)—французский художник, писатель, дипломат, друг Дюфренуа (см. предыд. примеч.), переведший на французский язык латинскую поэму последнего о живописи. В своих многочисленных теоретических сочинениях, посвященных вопросам живописи, де-Пиль выступает противником классицизма и Пуссена и восторженным поклонником Рубенса. Главные теоретические трактаты де-Пиля: «Начальные элементы практической живописи» (1685), «Идея совершенного художника» (в 1699 г. последовательно издавалась в Париже, Лондоне и Амстердаме), «Анатомия в применении к живописи и скульптуре» (1667), «Диссертация о произведениях наиболее знаменитых живописцев и жизнь Рубенса» (1681), а также «Жизнеописания художников».

10. *Аддисон* (Joseph Addison, 1672—1719)—английский критик, экономист, философ, драматург. Основал и редактировал литературный альманах «Спектатор», пользовался большой известностью как выдающийся стилист (об этой стороне его творчества с высокой похвалой отзывался Вольтер).

11. *Тен-Кэт* (Lambert Ten-Kate)—голландский лингвист и теолог, живший в первой половине XVIII века. Помимо филологических и богословских сочинений написал «Мемуар об идеально прекрасном в искусстве живописи, скульптуры и поэзии», опубликованный в качестве предисловия к голландскому переводу трактата английского автора Ричардсона «О живописи и скульптуре».



ДЖОШУА РЕЙНОЛЬДС

1723—1792

ИЗ РЕЧЕЙ, ПРОИЗНЕСЕННЫХ В КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ

Тринадцатая речь, произнесенная при раздаче наград 11 декабря 1786 г.

Господа! Открывать красоты, замечать недостатки в произведениях больших мастеров, сравнивать метод одного мастера с методом другого—далеко немаловажная задача, поставленная перед критикой; это не что иное, как познание искусства через самих художников. Такой способ исследования можно упрекнуть в двух недостатках: он слишком узок и неточен. Для того чтобы установить границы и принципы живописи, необходимо, чтобы этот вид искусства и эти принципы рассматривались в их соотношении с принципами других искусств,—я говорю о тех, что воздействуют на воображение. Сравнив эти принципы, связанные между собой тысячью аналогий, мы приступаем к иному сопоставлению, а именно к сравнению этих принципов с принципами человеческой природы, для которой и предназначается действие искусства.

Когда это сравнение одного искусства с другими и всех искусств с природой человека сделано к нашему удовлетворению, можно с уверенностью сказать, что наше задание выполнено. Такой способ критики наиболее совершенен и положителен, ибо он опирается на известную, непреложную природу вещей...

...Базируясь на основном принципе, общем для всех искусств, к которым относится эта речь, я наблюдаю, что они стремятся главным образом воздействовать на две наших способности—воображение и чувство.

Все теории, претендующие на управление и контроль над искусством, теории, которые следуют ложно-рациональному принципу и совершенно игнорируют то действие, какое тот или иной предмет производит на воображение,—ложны и ошибочны. Ибо, как бы смел ни был этот принцип, основа истины—в воображении. Именно воображение и нужно волновать. Если вы этого достигнете, я провозглашу ваше заключение правильным; в противном случае—не пытайтесь защитить ваше положение. Оно ложно, ибо цель не достигнута. Только должное действие является свидетелем правильности ваших методов.

В жизни, как и в искусстве, действует мудрость, которая, будучи далекой от того, чтобы противоречить чистому разуму, в то же время и не приравнивается к нему; она господствует над ним, она предшествует развитию его дедукций; гранича с интуицией, она тотчас достигает желаемых результатов. Человек, обладающий этим свойством, чувствует и познает истину, несмотря на то, что он не всегда, быть может, дает себе в этом ясный отчет, ибо он не может вызвать в памяти и собрать весь материал, откуда берет начало его чувствование; может случиться, что большое количество наблюдений, очень сложных объектов, которые очень малы и зависят от очень пространной системы, соединяясь, формируют принцип, на основании которого и ведется суждение. С течением времени эти наблюдения забываются, но впечатление живет и делает свое дело.

Это впечатление является результатом опытов, собранных за всю нашу жизнь. Обычно, они накопляются помимо нас—неизвестно где и когда. Но каким бы способом это ни достигалось, эта масса наблюдений должна превалировать над разумом; последний, будучи обращен лишь на какой-нибудь один особый случай, рискует охватить только часть предмета. Если бы в каждом отдельном случае нам приходилось входить в теоретические дискуссии, прежде чем перейти к действию, жизнь остановилась бы и искусство стало бы немыслимым.

Таким образом, мое мнение таково, что наши *первые* мысли, т. е. действие, производимое на наш ум окружающими нас предметами, которые мы видим впервые, никогда не должны забываться и именно потому только, что они *первые*, необходимо их тщательно сохранять... Несправедливое недоверие к воображению и чувству, предпочтение узких, односторонних теорий и принципов, в которых ничто не исходит от природы воображения и от получаемых человеком впечатлений,—вот с

чем я хочу бороться. Ведь именно в этих впечатлениях живут начала подлинного разума и, под видом глубокого чувства,— глубокие причины и основы вещей. Без сомнения, разум должен решать последним, но заметьте, что в этот последний момент решенья он показывает нам, в какой степени он принадлежит чувству, чтобы быть услышанным.

Хотя я уже много раз говорил о той односторонней идее искусства, что ограничивает его пределами чистого подражания, тем не менее следует добавить, что намерение сделать из него лишь предмет опыта может так его ограничить, что будет совершенно исключена возможность применения науки, которая одна придает достоинство и открывает горизонты искусствам. Отыскивать положительные основы науки—не значит ограничивать ее. Это уже в достаточной степени доказано успехом экспериментальной философии и это отнюдь не против разума, а лишь против ложной системы суждений, основанной на одностороннем восприятии предметов...

...Не чувства сбивают нас с пути, а ложное умозрение.

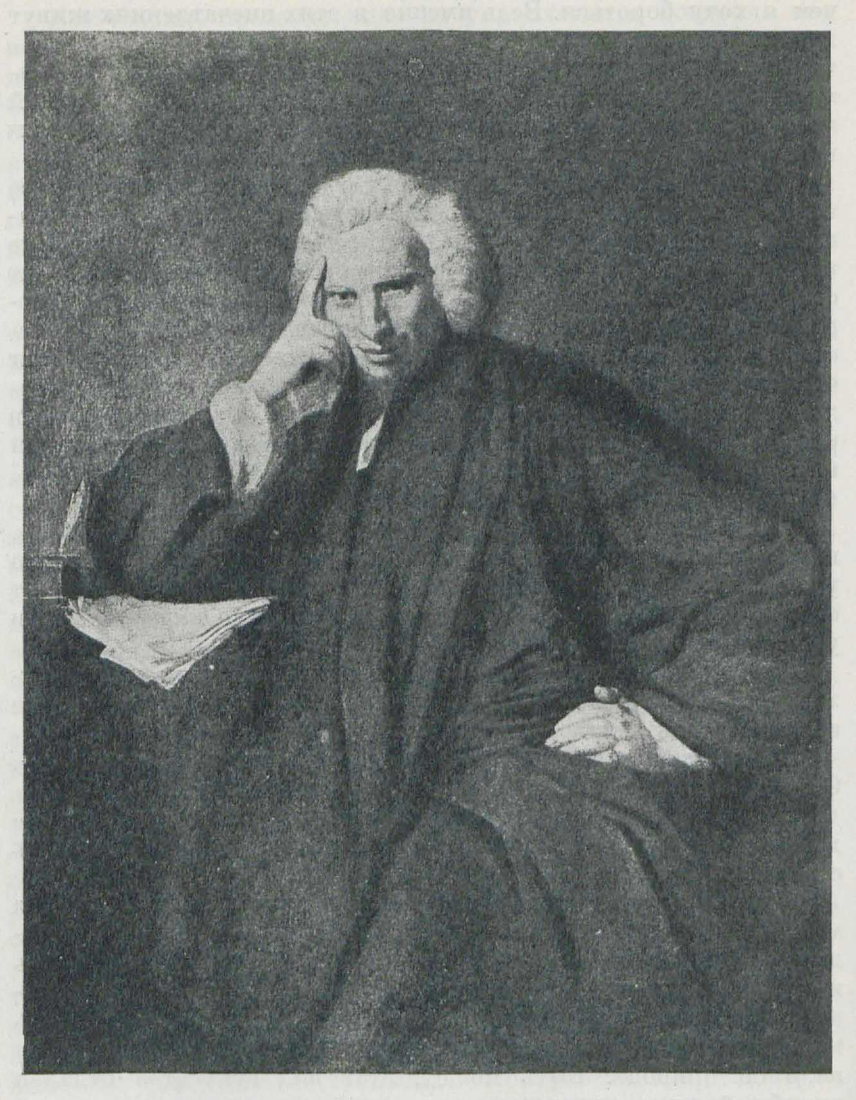
Когда такой человек, как Платон, говорит о живописи, как об искусстве чистого подражания, когда он добавляет, что удовольствие, доставляемое нам искусством, проистекает от сознания сходства, он вводит нас в заблуждение своим слишком узким взглядом на вещи.

Бембо [1], прославляя самого Рафаэля, которого наш энтузиазм возносит до божества, тоже следует этой узкой точке зрения, столь ложной в искусстве.

Поп разделяет тот же взгляд в своей эпитафии Кнеллеру [2]. Он восхваляет в нем лишь подражание.

Я не сочту мое время потерянным, если мне удастся утвердить в вас мнение о том, чем должна быть истинная цель ваших стремлений.

Я попрошу у вас позволения поделиться с вами некоторыми мыслями по этому вопросу: я надеюсь доказать вам, что придерживаюсь непреложной истины,—что не только живопись не должна рассматриваться как искусство подражания, в котором главное, это иллюзия, но что, напротив, она есть и должна быть чем-то совершенно отличным от подражания видимой природе. Быть может, этот вид искусства отдален от общей идеи подражания в такой же степени, в какой утонченная цивилизация, нас окружающая, отдалена от грубой природы...



Д. Рейнольдс. Портрет Л. Стерна

...Люди с интеллектом низкого уровня всегда предпочтут подражание. Самые возвышенные стремления искусств, мы знаем это по опыту, не доходят до умов абсолютно некультивированных. Утонченный вкус является плодом образования и воспитания. Отзывы о произведении художника, который всегда и везде ищет совета, лишь подчеркивают необходимость для художника распознавать характер, вкус, знание в искусстве, тех, к кому он обращается. Человек несведущий, без всякого образования, вроде того, который критиковал Апеллеса*, может судить дельно лишь о том, как хорошо, натурально изображены сандалии на картине, или вроде старой служанки у Мольера, сумевшей воспринять только смешное. Но чтобы судить о произведении высокого мастерства, надобно, чтобы критик сам обладал тем же возвышенным вкусом, что и автор произведения.

Для того чтобы объяснить этот принцип путем сравнения с другими искусствами, я приведу вам несколько примеров, указывающих на то, что эти искусства, как и наше, совершенно исключают узкую идею природы, точно так же, как и ограниченные теории, базирующиеся на этом ложном принципе; на этих примерах я хочу показать, что искусства эти отнюдь не подражание, т. е. изображение предмета в «натуральном» виде, а плод воображения,—то, что любит и отыскивает воображение. Быть может, этот принцип легче всего можно познать путем следующей аналогии: каждое искусство служит для подкрепления истины, установленной другим искусством. В то время как художник занят изучением других искусств, он извлекает из них пользу для своего, применяя к нему все принципы лишь путем известной их перестановки.

Искусство, само по себе, настолько далеко отклоняется от индивидуальной природы и непосредственных к ней отношений, что многие искусства в самой своей основе имеют это отклонение.

Без сомнения, это не совсем правильно в отношении живописи и скульптуры: элементы этих видов искусства существуют в природе, как таковой, и в точном отображении того, что мы видим.

Но стоит только немного приподняться, чтобы познать, что

* Сапожник, к которому Плиний относит этот анекдот, книга XXXV, гл. X.

эта обязанность подражания, являясь первой стадией опыта, далеко не является высшей ступенью на лестнице совершенства.

Поэзия действует на те же свойства и способности души, что и живопись, лишь несколько иными путями. Предмет обоих искусств—отвечать всем естественным склонностям ума. Само существование поэзии зависит от той свободы, которую она получает, уходя от настоящей природы, дабы удовлетворить потребностям нашего ума иными средствами, способными—мы знаем по опыту—дать нам это удовлетворение. Для этого она пользуется исключительно искусственным языком, установленными размерами, которым обычно, в повседневной жизни, человек не говорит.

Будь то размер любого метра, будь то гекзаметр или какой либо иной размер, употребительный в греческом или латинском языках, будь то стихи рифмованные или белые, разрезанные паузами и ударениями, как в новых языках,—все эти способы равно удалены от природы, равно противоречат обыкновенному языку. Принцип такого произведения—сделать его как можно более далеким от природы, сделать его более искусственным, дабы придать ему больше совершенства. Этот принцип—в чувстве пропорций, гармонии и единства. По этому принципу, при наличии стиля и размера, несоответствующих обычной разговорной речи, необходимо, чтобы и в самих чувствах произошли соответствующие изменения, чтобы они сами поднялись над обычной природой,—с тем, чтобы согласовать отдельные части произведения и придать ему единство.

А для того чтобы в этой системе отдаления от природы все было гармонично, нужно чтобы и сама манера читать эти поэтические произведения, и тон, каким они произносятся, были столь же необычными, как необычны и сами слова, из которых это произведение составлено.

Отсюда, естественно, возникает мысль об искусной модуляции голоса, что с наибольшим успехом применяется, по моему мнению, в речитативе итальянской оперы, а также, правда в несколько иной форме, в хоре античного театра. И когда наиболее сильные страсти, глубокая скорбь и даже смерть выражаются пением и речитативом, я не думаю, чтобы критика оказалась права, если осудит подобные выражения чувства, под предлогом, что они отходят от природы.

Если естественно, что наши чувства и наше воображение очаровывают пение, музыка, поэзия, танцы (каждое из этих

искусств, взятое в отдельности, не является естественным в вульгарном смысле этого слова), то вполне понятно и согласно с разумом, что нас также будет очаровывать и сочетание поэзии, музыки, танцев в величественной и великолепной обстановке, предназначенной поражать чувства зрителя. Нужно ли, чтобы разум противодействовал этому и говорил бы нам, что мы не должны любить то, что мы знаем, что любим. Чтобы он мешал нам чувствовать это умноженное искусство. На этом, мне кажется, и основывается дозволение художникам и поэтам сметь все*. Ибо, что может быть смелее применения в искусстве таких способов, для которых природа не дает никаких образцов.

Итак, менее всего основной целью искусства должно быть рабское подражание. Напротив, все что мы видим и слышим ежедневно, все что нам знакомо в той или иной мере, лишь в очень незначительной степени является областью искусств, будь то в поэзии или в живописи. Следуя выражению Шекспира, надобно, чтобы ум был перенесен «поверх невежественного настоящего»**, в прошедшие века...

Римская и флорентинская школы дают нам немало примеров в этом отношении. В этом превосходство их стиля над всеми другими школами. Возвышая свой стиль, они тем самым возвышают самое искусство.

Художники других школ часто пытались трактовать большие и возвышенные сюжеты. Но эти мастера, быть может превосходные в низших видах искусства, создавали в этой области произведения, достойные насмешки, ибо они трактовали их своими обычными средствами, забывая или вовсе не зная того, что здесь они обращаются к совершенно иным способностям нашего духа.

Мне приходит на ум картина Яна Стеена[3] «Жертва Ифигении». Я восхвалял этого художника в одной из моих предыдущих речей и я добавляю, что даже в этой картине, сюжет которой отнюдь не соответствует гению художника, есть правдивость и экспрессия, но эта экспрессия совершенно противоположна той, что требуется. Упрощенность лиц делает ее столь тривиальной, изображение настолько перегружено шелками и бархатом, что невольно задаешь себе вопрос, не применил

---

* *Гораций.* Поэтическое искусство, т. IX.

** Гамлет, действие IV.

ли художник все это лишь для того, чтобы поиздеваться над своим собственным сюжетом.

Немало таких примеров и в поэзии. Некоторые отрывки из Гомера в переводе Гоббса настолько обыденны и банальны, что мне представляется, что они очень мало соответствуют как мыслям, так и стилю оригинала.

Если наше суждение управляется узким, вульгарным и несведущим разумом или, скорее, разумом мало развитым, то мы, разумеется, предпочтем портреты Деннера[4] или другого подобного ему художника-ремесленника портретам Тициана и Ван Дейка, а пейзаж Ван-дер-Гейдена[5]—пейзажам Тициана и Рубенса, ибо первые дают, конечно, более точное подражание природе.

Представьте себе какой-либо вид, изображенный со всей точностью камеры-обскуры, и тот же вид, выполненный большим мастером. Каким скудным и ничтожным покажется первый по сравнению со вторым, хотя тема и одинакова в обоих случаях. Разница заключается в манере, с какой преподносят картину нашему глазу. И насколько повышается достоинство художника, когда он получает возможность выбирать свои сюжеты и создавать свою композицию.

Подобно Николаю Пуссену, он переносит нас, например, в окрестности старого Рима, в среду предметов, столь ценных и интересных для образованного человека. Или подобно Себастьяну Бурдону[6] он уводит нас в древние времена, к пирамидам Египта. Иногда вместе с Клодом Лорреном он заставляет нас отдыхать в спокойствии и очаровании Аркадии. Пользуясь приемами художника-историка, художник-пейзажист переносит наше воображение в древность. Подобно поэту, он согласовывает все элементы своего произведения с темой—пусть то будут густые тучи, катящиеся по небу, как у Тициана и Сальватора Розы; пусть, как у Клода Лоррена, они позолочены заходящим солнцем; или пусть крутые горы образуют то внезапные смелые выступы, то легкие склоны; или ветви деревьев, под прямым углом отходящие от ствола, или рождающиеся одни из других, образуя приятный наклон. Все эти обстоятельства соответствуют общему характеру произведения, согласно его стилю—изящному или возвышенному.

Если прибавить ко всему этому такое могучее орудие, как свет и тень, над которыми художник полновластный хозяин и которые он может варьировать как хочет, увеличивая или

уменьшая их для наилучшего эффекта своего произведения, то понятно, что пейзаж, созданный таким путем под руководством поэтического гения, превзойдет обычный пейзаж, подобно тому как, скажем, описания Аллегро и Пенсерозо Мильтона превосходят простые описания в прозе. Картина такого рода произведет такое впечатление, какого никогда не достигнет простое изображение действительности.

Перейдем к другим искусствам; в них мы найдем то же подразделение на два класса, определяемые двумя различными принципами: один требует точного следования природе, другой видоизменяет природу и иногда отклоняется от нее.

То же самое и в драматическом искусстве—в нем те же подразделения, хотя казалось бы главная задача его—служить зеркалом природе*.

Народный комик и фарс нравятся тем больше, чем их имитация ближе к натуре, подобно низкому стилю простонародных картинок.

Что же касается высокой комедии, то я не вижу, чтобы она стремилась к точному подражанию во всем, вплоть до иллюзии, обязывающей зрителя верить в то, что развертывающиеся перед ним события происходят в действительности. В комедии это стремление не больше, чем у Рафаэля в его рисунках или у Пуссена в его «Семи таинствах»—последние вовсе не стремятся к тому, чтобы лица, изображенные в этих произведениях, хоть на один момент казались живыми людьми.

Отсутствие этих подразделений и порождает тысячи ложных критик, наводняющих мир. Мы часто слышим, как в Рафаэле восхваляют правдивость и иллюзии, к которым он, конечно, никогда не стремился и никогда их не достигал. Фильдинг, друг Гаррика, в одном из своих романов[7]—произведении, вообще говоря, больших достоинств—рассказывает в похвалу этому прекрасному актеру, как один невежда, сидя на представлении Гамлета с участием Гаррика, принимает спектакль за самую действительность. Не приходится сомневаться, что во всех сценах не было ничего, что могло бы создать такую иллюзию. Заслуга и превосходство Шекспира и Гаррика в этих сценах—совсем иного порядка и значительно выше.

В театральных представлениях требуется от зрителя немало готовности быть снисходительным к изображению места дей-

---

* Гамлет, действие III.

Д. Рейнольдс. Портрет м-с Хардидж

ствия, к другим зрителям, нас окружающим, к свету в зале, к перемене декораций, к поэтическому языку, столь отличному от нашего английского языка, который уже, как таковой, может только изумлять в устах Гамлета и всего датского двора. Но зритель обладает этой снисходительностью; поскольку необходимо ее иметь, совершенно очевидно, что всякая иллюзия, в настоящем смысле этого слова, уже нарушается. Менее образованные люди менее способны к этому снисхождению, следовательно и к восприятию всякого рода иллюзий.

Хотя и я не намерен углубляться в сущность вопроса о театральном неправдоподобии, тем не менее, я должен заметить, что даже выражение сильных чувств не всегда наиболее удачно, когда оно наиболее естественно. Так, выражение ужаса может дать зрителю столько тягостных ощущений, что удовлетворение, получаемое им от искусства, будет нарушено.

Беспорядочные кривляния, душераздирающие выкрики, как бы ни была сильна драматическая ситуация, каковы бы ни были мотивы к этому, не годятся для сцены. Театр принимает подобные вольности лишь в силу необходимости—стремясь подчеркнуть и преувеличить каждую вещь на сцене. Сдерживаемое в своих естественных границах, всякое действие, которое должно производить впечатление на душу зрителя, будет в значительной мере ослаблено большим пространством сцены и театрального зала. Театр стремится заполнить это пространство. Вот почему актер ходит по сцене размеренными шагами, жесты его тщательно изучены, вся эта искусственность ведет к тому, чтобы «увеличить» его и заставить заполнить сцену. Все нарочитое, все неестественное, будучи здесь вполне уместным, произвело бы смешное впечатление где-либо в обстановке нашего жилища. Quid enim deformius, quam scenam in vitam transferre.

Рассмотрим здесь положение, которое можно считать, я полагаю, общим правилом: нельзя с успехом навязывать одно искусство другому. Ибо хотя все искусства имеют одни и те же истоки и идут от одного ствола, все же каждое из них в отдельности обладает своей особой манерой подражать природе или отклоняться от нее в интересах поставленной перед ним и свойственной ему цели. В особенности эти отклонения не терпят пересадки на другую почву.

Живописец, стремящийся придать в своей картине нарядность и помпу одеждам и позам вместо простоты, очарование которой в живописи не меньше, чем в жизни,—будет справед-

ливо осужден, и стиль его будет рассматриваться как низкий.

Точно так же и садоводство отдаляется от природы. Я имею в виду такое садоводство, которое является искусством. Ибо если хороший вкус состоит, как многие утверждают, в том, чтобы изгнать из сада всякую видимость искусства, всякий след вмешательства человека, совершенно очевидно, что это будет уже не сад. И хотя некоторые определяют сад, как природу, «одетую к лицу», дабы она могла наилучшим образом служить красоте и нашему отдыху, тем не менее, как только она «одета», она перестает быть моделью для кисти живописца. Все художники-пейзажисты отлично это знают; они предпочитают писать чистую, нетронутую природу и украшать ее, следуя принципам своего искусства. Эти принципы во многом отличаются от принципов садоводства, ведущегося по всем правилам, которые, быть может, пожелал бы применить даже сам художник в своем собственном саду.

Я собрал все примеры, способные сделать ясными различные точки, которые я имел намерение Вам представить, дабы вы могли сами сделать те или иные выводы из этой аналогии различных искусств и из познания их границ.

Основная цель всех искусств—производить впечатление на ум и чувство. Подражание природе часто достигает подобного воздействия. Иногда же подражание не дает этого эффекта, и тогда последний достигается иным путем. Итак, я полагаю, что настоящее испытание какого бы то ни было искусства состоит не в том, чтобы произведение только копировало природу; необходимо чтобы оно доводило до конца средства искусства, т. е. трогало душу нашу наиболее приятным способом.

Остается только сказать несколько слов об архитектуре, которую нельзя рассматривать как искусство подражания. Как и музыка (и я бы сказал—поэзия), архитектура обращается непосредственно к воображению без вмешательства какого бы то ни было подражания.

В архитектуре, так же как и в живописи, имеется низшая отрасль искусства, в которой, на первый взгляд, воображение будто и вовсе не участвует. Но совсем не благодаря своему полезному применению получила архитектура звание искусства тонкого и свободного. Оно исходит из значительно более высокого принципа, ибо, несомненно, что в руках гениального

художника архитектура способна волновать чувства и наполнять ум большими и возвышенными идеями.

Достойны внимания художника материалы, с помощью которых он достигает этой цели; он должен также внимательно подумать нет ли в его распоряжении больше средств воздействия на воображение, нежели те, которыми обычно пользуются архитекторы.

Архитектура несомненно имеет много общих принципов с живописью и поэзией, не говоря о пропорциональности и симметрии, чарующих глаз, как музыка очаровывает слух. На первом месте стоит принцип воздействия на воображение путем ассоциации идей. Так как мы питаем большое уважение к старине, всякое здание, вызывающее в нас воспоминание о старинных нравах и обычаях, как например, замки времен старого рыцарства, заведомо нам понравятся. Поэтому всевозможные башни, стенные зубцы, амбразуры столь часто служат украшением стихов поэтов и картин художников. По той же самой причине большинство работ Ванбрука[8], который был одновременно и поэтом и архитектором, открывает широчайший простор для воображения, чего мы не находим, быть может, ни в ком другом, и несмотря на ошибки, которые добрые судьи стараются отыскать в его произведениях, в целом они производят необычайное действие. Можно подумать, что в этом Ванбрук прибегал к приемам готической архитектуры, которая будучи не столь древней, как греческая, тем не менее имеет большие преимущества в глазах нашего воображения.

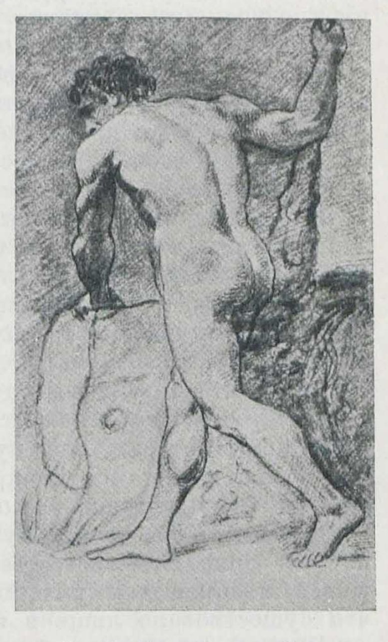
Варварское великолепие азиатских построек, изображения которых будут опубликованы теперь одним из членов этой Академии[9], дадут архитектору не просто модели для копирования, но идеи композиции и общего метода творчества, которые, быть может, иным путем не дошли бы до него.

Я знаю, что вещь трудная (я и отмечал уже эту трудность)— переносить принципы одного искусства на другое или находить в глубине различных методов общность одного и того же искусства, хотя эти методы и происходят от различных принципов. Основные принципы греческой архитектуры не из тех, которыми можно легко пожертвовать. Отойти от них или добавить к ним кое-что—вещь не менее деликатная, нежели переход от одного искусства к другому, или нарушение правил одного искусства и следование новым правилам, руководящим другим искусством. Только большой мастер может рискнуть на это,

Д. Рейнольдс. Эскиз

тот, кому, я полагаю, не чуждо глубокое знание человека и кто владеет всеми возможными сочетаниями своего собственного искусства.

Быть может, не худо было бы, если бы архитектор извлекал выгоду из того, что художник никогда не должен упускать из виду,—умел использовать случайности, следовать за ними, когда они ему могут пригодиться, и старался бы скорее облагородить это случайное, нежели неизменно искать умеренности в правильном плане. Часто случается, что к домам делают в разное время пристройки, в целях украшения или удобства. Иногда эти пристройки, на первый взгляд, нарущающие планомерность, придают очень живописный вид зданию; мне кажется, архитектор мог бы подумать об этом и раньше, в своем первоначальном плане, при условии, если удобства и симметрия от этого не очень страдают. Разнообразие и занимательность — источник совершенства для всех других искусств, действующих на воображение, почему же они не могут служить архитектуре?



Д. Рейнольдс. Этюд

Всевозможные извилины и повороты лондонских улиц — результат простого случая—не имеют никакого плана или точного рисунка, и, тем не менее, они очень приятны для глаза, в то время как если бы город был построен по регулярному плану Врэна[10], действие могло бы получиться обратное, как это имело место с некоторыми новыми частями города. Слишком много однообразия может породить скуку, а иногда даже отвращение.

Я не стремлюсь казаться очень сведущим в деталях архитектуры; в настоящий момент я сужу об архитектуре в качестве живописца. Если я и назвал Ванбрука—я хотел говорить о нем

лишь на языке нашего искусства, т. е. живописи. Итак, если говорить только с этой точки зрения, Ванбрук был оригинален, изобретателен, прекрасно чувствовал светотень, отличался искусной композицией. Для создания основного в своем произведении он часто пользовался второстепенными группами или массами; он понимал в совершенстве в своем искусстве то, что составляет наиболее трудную вещь для нашего искусства,— именно удачную трактовку фона, благодаря которому рисунок и изобретательность художника получают такие большие преимущества. Выбор фона в живописи то же, что выбор места в архитектуре. Ванбрук, как ни один архитектор, всегда стремился к тому, чтобы его произведение не слишком бросалось в глаза: он старался, чтобы его постройка не казалась выросшей непосредственно из земли, без всякой подготовки, неожиданно.

Я прошу принять эти мои размышления как дань живописца архитектору, работавшему по принципам живописца и пожинавшему плоды своих заслуг вопреки критике благородных умов того времени, которые понимали основы композиции в поэзии не лучше, чем он сам, и которые очень мало или ничего не знали о том, что он знал в совершенстве: об основных принципах архитектуры и живописи. Его судьба была схожа с судьбой великого Перро[11]—оба служили мишенью для насмешек со стороны литературной публики, оба были жертвой партий, оба оставили по себе прекрасные памятники, которыми гордится их родина: луврская колоннада, Бленгейм, замок Говард[12].

В заключение я замечу, что цель и стремления всех искусств—дополнять естественное, природное несовершенство вещей и нравиться уму, превращая в действительность то, что существовало лишь в нашем воображении.

В то время как события и факты связывают историка, поэт и художник свободны от этой зависимости. Для нас история должна согласовываться с великой идеей искусства и подчиняться ей. Потому что эти искусства, в их наиболее благородном применении, обращаются не к грубым чувствам, а к вожделениям ума, к той искре божественного, которую таит в себе каждый из нас, нежелающий чувствовать себя связанным и ограниченным тем миром, который нас окружает.

И чем больше в наших искусствах этой искры, тем благороднее они, тем больше заслуживают звания божественных; вот почему славный титул божественного дается художнику, в котором это превосходство проявляется в наиболее высокой степени.

ОТРЫВКИ ИЗ АКАДЕМИЧЕСКИХ РЕЧЕЙ

ИЗ I РЕЧИ

2 января 1769 г.

Главное преимущество Академии —что она очаг для великих образцов искусства... В изучении этих оправдавших себя образцов мы постигнем сразу же преимущества, которые являются результатом опыта, собранного в прошлые времена; медленные, нерешительные шаги наших предшественников показывают нам более короткую и легкую дорогу...

Я убежден, что это единственный плодотворный метод, чтобы добиться прогресса в искусстве... Надо воспользоваться случаем, чтобы опровергнуть ложное и широко распространенное мнение, будто правила сужают гений. Они являются путами только для тех, которым нехватает гения...

Когда мы изучаем биографии превосходнейших художников, для нас особенно поучительным оказывается указание, что они никогда не тратили своего времени даром. Даже рост их славы служил лишь для того, чтобы увеличивать их трудолюбие... Когда они брались за какой-либо предмет, они делали сначала массу набросков; потом подробный рисунок целого; потом еще более подробный рисунок каждой отдельной части, голов, рук, ног и одежд; потом они писали картину и перерабатывали еще раз по натуре...

Одна из величайших ошибок в методе преподавания всех академий... в том, что учащиеся никогда не рисуют точно по живой модели, которую они перед собой имеют... Они меняют ее фигуру согласно своим неопределенным и колеблющимся представлениям о красоте и рисуют, скорее, то, какой фигура, по их мнению, должна была бы быть, нежели то, какая она на самом деле... Для меня вполне очевидно, что привычка точно рисовать, что мы видим, дает соответствующую способность точно рисовать то, что мы задумываем...

ИЗ II РЕЧИ

2 декабря 1769 г.

Первая ступень образования в живописи—то же, что грамматика в литературе, общая подготовка к какому угодно направлению искусства... Способность рисовать, моделировать и применять краски очень правильно была названа языком искусства.

Когда художник в состоянии в известной степени правильно выражать себя, должен он постараться собрать предметы для передачи, накопить запас идей, которые при случае можно связать одну с другой или изменить. Он находится теперь во втором периоде своих занятий, в котором он обязан все изучить, что познано и создано его временем...

Третий и последний период освобождает учащегося от подчинения какому-либо другому авторитету, кроме того, который признан правильным его разумным суждением. Он будет рассматривать различные принципы, полагаясь на это свое собственное суждение...

Нет опасности, что произведения старых мастеров будут слишком много изучать, но как их изучать, чтобы принести пользу,—вопрос большого значения.

Многие, которые никогда не думали об истинном значении искусства и которые судят о всех работах художника только по его техническим достоинствам и ошибкам, смотрят на теорию, как на нечто, что позволяет им лучше говорить, но не лучше писать...

Неразборчивое копирование—ошибочная форма старания..., так как оно не требует духовного напряжения; копиист спит за работой, и способность изобретать и композировать, которая должна бы была быть особо развиваема и практикуема, лежит без дела и теряет свою силу в виду отсутствия упражнения... Большая польза копирования, если оно вообще полезно, заключается, повидимому, в изучении колорита... Что я хотел бы предложить, это чтобы вы начали известного рода соревнование, написав, в качестве параллели к какой-либо картине, которую вы считаете образцовой, подобный же сюжет...

Этот метод сравнения вашей собственной работы с работой великого мастера, конечно, очень строгая и рождающая скромность задача, которую никто не отстранит от себя, кто только преследует великие цели...

Карандаш должен быть постоянным спутником учащегося, но я должен напомнить, что только кисть—то орудие, посредством которого можете вы надеяться достигнуть необычайного...

Если мы и не в состоянии рисовать и писать во всякое время и во всяком месте, то наше сознание может все-таки над собою работать, собирая во всякое время и во всяком месте подходящие материалы...

ИЗ III РЕЧИ

14 декабря 1770 г.

Первая забота молодого художника... должна быть направлена на достижение технической готовности...

Стремление истинного художника должно итти дальше: вместо того чтобы стараться радовать людей достаточной тщательностью своих подражаний, должен он стараться облагораживать их великими идеями...

В нашем искусстве есть много красот, которые по видимости не могут быть заключены в правила, но, однако, могут быть сведены к практическим указаниям. Опыт есть все во всем, но не каждый выигрывает через опыт...

Когда художник добился прилежанием и вниманием ясного и отчетливого представления о красоте и пропорциях, когда он извлек из сложности природы чистую идею, тогда следующей задачей его будет ознакомиться с подлинной сутью природы в противоположность моде. Потому-то в той же мере, и по тем же принципам, которыми он руководствовался, познавая истинные формы природы вне случайного их искажения, должен он стремиться к различению простой и целомудренной природы от всех чуждых ей искусственных и приукрашенных жестов и мин, которыми снабжает ее современное нам воспитание...

ИЗ IV РЕЧИ

10 ноября 1771 г.

Замысел в живописи не заключает в себе изобретения сюжета: его обычно дает писатель или историк. Но не следует выбирать сюжета, который не имеет всеобщего интереса; он должен давать высокие примеры. В действии или в сюжете должно лежать нечто, что вообще интересует человечество, действуя мощно на общественное внимание...

В картине изображенные лица должны иметь под ногами почву, на которой они могут стоять, они должны быть одеты, они должны иметь фон, должны быть налицо свет и тени, но ничто не должно заставлять думать, что это повлияло, хотя бы частично, на внимание художника; все это должно быть расположено, скорее, так, чтобы не привлекать к себе внимания зрителя...

Великая цель искусства заключается в том, чтобы возбудить силу образного творчества. Художник должен поэтому не выставлять тех средств, которыми это достигается; зритель должен только чувствовать действие в своей груди...

Краска решает первое впечатление, которое производит картина... Если с первого же взгляда должно быть вызвано сильное впечатление, то следует избегать всех легкомысленных и искусственных маленьких эффектов, как например, стремления быть в красках особо разнообразным; спокойствие и простота должны господствовать над всеми произведениями, для чего очень много дает широта одинаковых и простых красок. Великолепное действие может быть достигнуто двумя противоположными путями... Один—не поднимать красок выше степени известной светотени... Другой—давать их очень сильно и ясно... Однако господствующий принцип обоих путей—простота...

Если и надо признать, что изысканная красочная гармония, переход от одной краски к другой, для глаза означает то же, что гармония тонов для слуха, то все же надо напомнить, что живопись предназначена не для того только, чтобы радовать глаз...

ИЗ VI РЕЧИ

10 декабря 1774 г.

Все выводить из прирожденных способностей, не быть обязанным благодарностью друг другу—это похвала, которую высказывают люди, недумающие особенно много о том, что они говорят другим, а иногда и самим себе...

Я со своей стороны считаю... что подражание на первых ступенях искусства необходимо, а также считаю, что изучение других мастеров (что я здесь называю подражанием) могло бы продолжаться в течение всей нашей жизни, без того чтобы можно было бояться его расслабляющего действия на наше сознание или помехи достижению той оригинальности, которую должно, без сомнения, иметь каждое произведение...

Мы совершенно убеждены, что красота форм, выражение чувств, искусство композиции, даже способность придать произведению искусства впечатление величия для зрителей, в настоящее время находится в высокой мере под властью правил. Эти качества некогда считались только воздействиями гения, и справедливо, если мы будем считать гениальность не даром, а результатом точного наблюдения и опыта...

Изобретательность—одна из главных отличительных признаков гения, но если запросить опыт, мы найдем, что изучая изобретения других, мы сами научаемся изобретать, как читая мысли других, мы сами учимся думать...

Сознание, охватывающее все сокровища старого и нового искусства, поднимется тем выше и будет тем более плодовито, чем больше число тщательно собранных и основательно проработанных им понятий...

Если я, таким образом, и рекомендую изучать искусство по художникам, то из этого нельзя делать вывода, что изучение природы должно быть из-за этого поставлено на второй план; я принимаю это изучение, не исключая другого. Природа является и должна быть источником, который один неисчерпаем и из которого проистекает все совершенство.

Великая польза изучения наших предшественников заключается в том, что оно открывает наше понимание, сокращает нашу работу и что оно сообщает нам результат того опыта, который был произведен теми великими людьми в поисках великого и прекрасного в природе...

Разумный подражатель не удовлетворится простым наблюдением того, что составляет различный метод и дарование каждого мастера; он проникнет в план построения, он изучит разделение освещения, средства, которыми достигается действие, как искусно теряются некоторые части в глубине, другие снова смело выделены и как это все во взаимодействии себя подчеркивает и изменяет согласно намерению художника и плану произведения. Он не только удивляется колориту, но изучает также все художественные приемы, которыми одна краска повышает соседнюю...

ИЗ VII РЕЧИ

10 декабря 1776 г.

Успех вашей художественной деятельности зависит от вашего собственного прилежания, но прилежание, которое я вам главным образом рекомендовал, есть прилежание не рук, а сознания...

Гений и вкус по обычному восприятию очень родственны один другому; разница заключается только в том, что в гении присоединяются упражнение и способность к выполнению, или же, что вкус, когда к нему добавляются эти способности, меняет свое имя и становится гением...

Первое понятие, с которым мы встречаемся, рассматривая содержание искусства или вкуса, есть тот руководящий принцип, о котором я так часто говорил в предыдущих речах: общая идея природы... Мое понятие природы охватывает не только формы, которые производит природа, но также, как я хотел бы их назвать, своеобразие, внутреннее строение и устройство человеческого сознания и силы представлений. Обозначения: «красота» или «природа», являясь общими понятиями, выражают, хотя и различным способом, то же самое...

Если кто думает, что следовать надо только природе в более узком смысле слова, тот приписывает слишком мало значения нашей силе представления... Все что нравится, содержит нечто, родственное сознанию, и потому в высшем и лучшем смысле слова естественно...

Это чувство природы или правды должно быть особенно культивируемо учителями искусства... Две ошибки, которые раньше... особенно влияли и были особенно вредны для художников, заключались в том, что, по одной, вкус и гений считались неимеющими ничего общего с рассудком, а по другой— индивидуальное бралось вместо природы...

ИЗ VIII РЕЧИ

10 декабря 1778 г.

Композицией, в которой все предметы рассыпаны и разделены на многие одинаковые части, наш глаз путается и утомляется...

Ту же мудрую умеренность следует соблюдать относительно украшения; ничто не может так повредить спокойствию, как преизобилие любого рода, пусть оно выражается в множестве предметов или в сложности и блеске красок...

Когда простота, вместо того чтобы исправлять, выступает как самоцель, когда, значит, художник стремится достигнуть ею одной своего качества, тогда действует это назойливое выставление напоказ простоты так же неприятно и противно, как и всякий другой род неестественности...

Наша любовь и склонность к простоте по большей части проистекает от нашей ненависти ко всякого рода искусственности...

Есть правила, авторитет которых, как наших воспитательниц, мы признаем лишь, пока мы находимся на ступени дет-

ства. Одно из первых правил, которое дает, как я думаю, каждый художник своему ученику касательно распределения света и тени, это то, которое предписывал Леонардо: светлый фон противопоставлять теневой стороне фигуры и темный— светлой. Если бы Леонардо видел ту необычайную силу и действие, которых впоследствии достигли применением как раз обратного приема (свет около света, тень около тени), он был бы, без сомнения, удивлен, но он, очевидно (и справедливо!), не сделал бы это первым правилом, с которого должно начинать преподавание...

Согласно Дюфренуа[13], главная фигура картины должна стоять посредине и быть наиболее сильно освещенной... Художник, который счел бы себя принужденным точно следовать этому правилу, только взвалил бы на себя бесполезные трудности...

Освещение картины должно бы было иметь теплый, мягкий тон, желтый, красный или желтовато-белый; голубые, серые и зеленые краски должны быть почти совсем отведены от освещения и должны быть использованы только, чтобы поддержать или повысить действие теплых красок.

Этот способ можно сделать обратным; можно сделать свет холодным, а окружающие краски—теплыми... но будет свыше средств искусства... сделать прекрасную и гармоническую картину...

Освещенные места предметов в природе имеют более теплую краску, нежели те, которые находятся в тени; то что я советую, поэтому не что иное, как обобщение этого наблюдения.

Намерение этой речи... менее в том, чтобы поставить художника над правилами, чем показать ему их обоснование, предостеречь его от слишком узкого восприятия искусства, освободить его сознание от запутывающей массы правил и исключений, направив его внимание на более точное знание чувств и склонностей сознания, откуда происходят все правила и к которым они должны сводиться. Искусство выполняет через них свою цель; точное знание движений склонностей духа в силу этого необходимо тому, кто хочет прочно и длительно волновать сознание...

ИЗ XI РЕЧИ

10 декабря 1782 г.

Кто не знает искусства, часто удивляется значению, которое придает знаток на первый взгляд небрежным и во всех

отношениях неготовым рисункам, но они поистине ценны, и их значение состоит в том, что они дают представление целого, и это целое часто выражено с легкостью и ловкостью, в которых выражается истинная сила художника, пусть она выявлена только в сыром виде...

Вы должны обратить внимание, что когда я говорю о «целом», я имею в виду целое не просто композиции, но «целое» в отношении к общему стилю картины, света и тени, целое во всем, что только может быть главным предметом живописца...

ИЗ XII РЕЧИ

10 декабря 1784 г.

Ряд особенностей преподавания может быть изложен весьма убедительно и преподнесен с шарлатанской болтливостью. Но в лучшем случае это будет бесполезным...

Первая часть жизни обучающегося искусству должна быть, как у всяких школьников, жизнью принуждения. Грамматика, начальные правила, как они ни невкусны, должны при всех обстоятельствах быть преодолены. После того как он достаточно напрактиковался точно рисовать с модели, которая находится перед ним, какого бы рода она ни была, все остальное, думаю я, может быть предоставлено случаю, всегда с предпосылкой, что учащийся действительно работает и что его занятия направлены на настоящую цель. Страстная любовь к искусству и настойчивое желание себя выявить более чем заменят место метода...

В практике искусства... необходимо открытыми и ревнивыми глазами следить за собой... Масса бесконечных подготовлений, смесь бесконечных вопросов и исследований или же простая ремесленная работа копирования могут быть применены, чтобы обойти и отстранить от себя подлинную работу, работу мысли...

Ежедневное духовное питание художника состоит в великих произведениях его предшественников. Нет иного пути, чтобы самому стать великим. «Если змея не съест змея,—не сделается драконом»,—гласит замечание в одной диковинной «Естественной истории»... К художникам это достаточно применимо. Привычка до тех пор рассматривать создания великих мастеров и думать над ними, пока почувствуешь себя самого согретым соприкосновением с ними, есть истинный прием создания художественной души...

После того как мы взяли фигуру или идею фигуры у того или у другого великого мастера, следует обратить внимание еще на одно, что я считаю неизбежным: а именно, что воплощение каждой части произведения должно совершаться по натуре. То что сделано с модели, можно вполне, даже если первая мысль исходит от кого-либо иного, считать своей собственностью...

Великое дело—уметь пойти навстречу случайному...

Чтобы успешно использовать случайное, Рембрандт, кажется, часто употреблял вместо кисти шпахтель для нанесения красок на полотно. Шпахтель или какой-либо другой инструмент—все равно, если это что-либо, что так или иначе подчиняется воле художника...

ПРИМЕЧАНИЯ

Джошуа Рейнольдс является, бесспорно, крупнейшей фигурой английской живописи XVIII столетия. Замечательный мастер портрета, художник, сумевший сочетать в очень эффектных, технически-совершенных композициях уроки аристократической живописи предшествующего века вместе с тенденциями более позднего классицизма,—Рейнольдс возглавляет «академическую» художественную мысль своего времени, выступая как теоретик и основатель академии в Англии и ее признанный глава. Но академизм Рейнольдса менее всего является системой, суммирующей правила и нормы, сложившиеся в эпоху господства барочной живописи. Напротив, академическая доктрина Рейнольдса явилась своего рода реформой в жизни изобразительного искусства его времени,—реформой, во многом обновлявшей эстетику барокко,—хотя и без принципиального отрицания этой эстетики.

Сэр Джошуа Рейнольдс родился 16 июля 1723 г. в семье пастора. С ранних лет он имел возможность отдаться своей склонности к рисованию и живописи. В 1739 г. он начинает систематическое обучение живописи в Лондоне, а в 1749 г. отправляется в итальянское путешествие. К этому времени уже вполне складывается его блестящее дарование портретиста, и в Италии, наряду с копированием старых мастеров, он не прекращает работы над оригинальными портретными композициями. После возвращения в Англию, в 1752 г., его деятельность развертывается как в необычайном обилии живописных работ (в подавляющем большинстве—портретов),—достаточно сказать, что в 1755 г. он написал 120 вещей, в 1758 г.—150,—так и на общественно-художественном поприще. В 1767 г.

Архитектор В. Чемберс, скульптор Дж. Вильтон и Дж. Рейнольдс (с картины К.-Ф. Риго)

Рейнольдс, имея своим ближайшим сотрудником Бенджамена Уэста, выступает как фактический основатель Королевской академии художеств и избирается его первым президентом. Открытие Академии дает повод к опубликованию теоретической работы Рейнольдса, изложенной в форме речи при открытии Академии 2 января 1769 г. С тех пор каждые два года, при торжественной раздаче наград учащимся Академии, Рейнольдс произносит свою очередную академическую речь,—вплоть до 1790 г. (Рейнольдс умер 23 февраля 1792 г.). Эти речи являлись событиями в жизни английского искусства, а собранные после смерти мастера в отдельном издании и многократно переиздававшиеся, продолжали оказывать очень заметное влияние на эстетическую мысль и за пределами его родины.

Академические речи Рейнольдса охватывают очень широкий круг теоретических и практических вопросов изобразительного искусства. Здесь мы находим многочисленные указания педагогического характера,—

о методе обучения живописи, о воспитании художника,—постановку важных проблем теоретической эстетики (искусство и природа, о пределах подражания природе, проблема гения в искусстве, о стиле, об основных началах художественного вкуса и др.), наряду с анализом творчества отдельных больших мастеров—Микеланджело, Рафаэля, Генсборо. Во многом сходясь с идеологами художественного классицизма XVIII столетия,—Винкельманом, Менгсом, позднее Давидом, Рейнольдс выдвигает античное искусство, как образец прекрасного для современного ему искусства. Однако в известном отношении его учение отличается от эстетики, развитой французским классицизмом. Рейнольдс предполагает более широкую основу для художественного творчества, нежели последовательная и исключительная ориентация на античность и на ее позднейшего истолкователя—Рафаэля. Различая два основных стиля—экспрессивный и декоративный, относя к первому—греков и Рафаэля, а ко второму—Веронеза и Рубенса, Рейнольдс отдает предпочтение первому стилю, как «большому» стилю. В этом разделении, которое впоследствии стало традиционным, и уже в XIX веке по-разному повторится у Энгра и Делакруа, Рейнольдс следует общей линии классицизма XVIII столетия. Но при этом он отнюдь не отвергает носителей второго стиля. Напротив, вся эстетика Рейнольдса, так же как и его практика, направлена к известному сочетанию «экспрессивных» и «декоративных» начал. В своей «Тринадцатой речи» (1786), которую мы приводим с незначительными сокращениями, Рейнольдс доказывает необходимость для искусства «отклоняться от природы», он утверждает в качестве основной задачи искусства воздействие на воображение и чувство, протестует против чрезмерного преувеличения роли рационалистических начал в творчестве, хотя и подчеркивает необходимость сознательного отношения художника к своему сюжету и к методам своей художественной работы; возражая против бессознательного копирования, он стоит за четкость и ясность идеи произведения.

Мы приводим краткие выдержки из большинства речей Рейнольдса в форме основных положений, своего рода тезисов. Одну из речей, именно упомянутую тринадцатую, мы даем почти полностью, с тем чтобы читатель мог получить представление и о самом построении этих речей. Тринадцатая речь выбрана нами потому, что, являясь одним из наиболее ярких теоретических высказываний мастера, она затрагивает две больших проблемы, являющиеся существенной частью его эстетики: проблему подражания природе и «отклонения» от нее и проблему специфичности отдельных искусств, именно живописи, архитектуры, садового искусства, театра; рассматривая специфические черты этих различных искусств, Рейнольдс стремится показать, какие приемы применяет каждое из них, для того

Д. Рейнольдс. Невинный возраст

чтобы выйти за пределы простого подражания природе и добиться сильнейшего воздействия на воображение и чувство.

Теория и художественная практика Рейнольдса выросли на почве аристократической культуры XVIII века, переживавшей уже свой глубокий упадок. К преодолению этого упадка и направлено творчество Рейнольдса. Его реформа стремилась обновить академическую систему искусства, создать для нее более широкую теоретическую и практическую основу. Но эта попытка могла дать известный положительный эффект только в той мере, в какой сама эта система черпала новое из арсенала идей и методов, созданных культурой другого класса — прогрессивной буржуазии. Аристократ Рейнольдс явился, поэтому, в известной мере проводником идей буржуазного искусства, и его эстетика, при всех ее противоречиях, оказывается в русле того большого обновительного движения, которым ознаменовывается в искусстве XVIII века период, непосредственно предшествующий Великой французской революции.

* * *

1. *Бембо* (Pietro Bembo, 1470—1547)—кардинал, итальянский ученый, историограф Венеции и директор библиотеки св. Марка. Пользовался известностью также как выдающийся стилист и искусный подражатель Петрарке. Сочинения Бембо изданы в 4 томах «Tutte opere», 1729. Рейнольдс имеет в виду письмо Бембо к кардиналу Санта-Мариа Портико, в котором он восхваляет художника, написавшего героя столь близким к натуре, «что он похож меньше на самого себя, чем на это изображение».

2. *Готтфрид Кнеллер* (Gottfried Kneller, 1648—1723) —немецкий портретист, работавший с 1674 г. в Англии. Эпитафия Попа, о которой говорит Рейнольдс, гласит: «Природа, которая имела в нем соперника, боится умереть вместе с его смертью».

3. *Ян Стеен* (Jan Steen, 1626—1679)—выдающийся нидерландский жанрист. Большая часть его работ находится в английских собраниях.

4. *Деннер* (Balthasar Denner, 1685—1747) —немецкий художник-портретист, известен, главным образом, своими головными портретами стариков и старух.

5. *Ван-дер-Гейден* (Jan van-der-Heyden, 1637—1712)—нидерландский живописец, автор ряда картин на архитектурные сюжеты и пейзажей.

6. *Себастьян Бурдон* (Sebastian Bourdon, 1616—1671) —французский живописец и гравер, ученик Кл. Лоррена, работавший во многих отраслях живописного искусства и прославившийся быстротой выполнения. Наиболее известная работа Бурдона—«Распятие св. Петра» в соборе Нотр Дам в Париже. В конце жизни Бурдон был ректором Парижской академии.

7. Роман *Фильдинга* (1707—1754) «Том Джонс», кн. XVI, гл. V.

8. *Ванбрук* (John Vanbrugh, 1666—1726) —известный английский архитектор, строитель дворца Бленгейм и замка Говард.

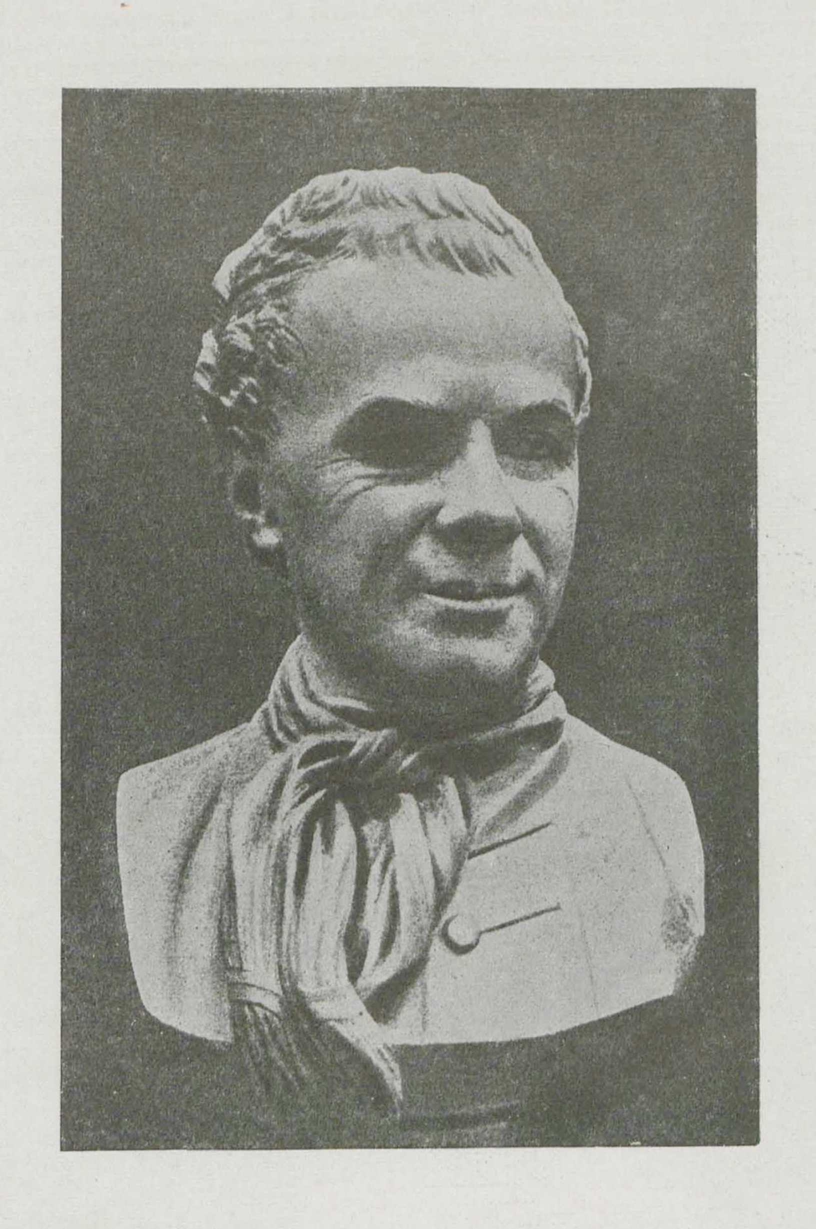
9. Имеется в виду *Вильям Ходжс* (W. Hodges, 1744—1794), выдающийся английский пейзажист. Участвовал в кругосветном путешествии Кука, после чего издал ряд зарисовок и пейзажей Индии и тропических стран.

10. После большого лондонского пожара 1666 г. архитектором *Кристофэром Врэном* (Sir Christopher Wren, 1632—1723), впоследствии строителем собора Св. Павла, был предложен первый «регулярный план» застройки Лондона. План этот не был принят к исполнению.

11. *Перро* (Claude Perrault, 1613—1688)—выдающийся французский архитектор и теоретик, строитель восточного фасада Лувра, автор замечательного трактата по теории архитектуры.

12. Бленгейм и Кэстль-Говард, замки владетельных лордов, сооруженные по проектам архитектора Ванбрука (см. выше примеч. 8).

13. См. примеч. 8 к В. Хогарту.



ЭТЬЕН-МОРИС ФАЛЬКОНЭ

1716—1791

Размышления о скульптуре,

читанные в Королевской академии живописи и скульптуры 7/VI 1760 г.

Господа! Никто столь внимательно, как я, не относится к тем суждениям, которые высказываются в этой Академии. Художников тут часто поощряли к изложению перед обществом своих мыслей о наших искусствах. Тут также иногда говорили, что художник должен рассказывать о них не иначе, чем с карандашом или резцом в руке, и предоставить просвещенным любителям возможность беседовать с нами о наших талантах.

Хотя я и весьма близок к этому последнему мнению, у меня все же есть причина, ныне побуждающая меня с ним не согласиться. Меня просили высказать некоторые свои мысли о скульптуре, но я не полагал, господа, себя вправе изложить их, не представив их сначала вашему суждению.

Я отчасти обязан ими господину Лемуан, моему учителю. Если, впрочем, я и изложу некоторые мысли, которые нуждались бы в проверке, мог бы ли я их представить более законному судилищу? Ведь прежде всего от него я должен ожидать исправления своих ошибок.

Скульптура, равно как и история, есть наиболее долговечное хранилище добродетелей людских и их слабостей. Если в статуе Венеры мы видим предмет культа, безрассудного и распутного, то в статуе Марка Аврелия перед нами славный памятник почестей, оказанных одному из благодетелей человечества.

Это искусство, показывая нам обожествленные пороки, делает еще более разительные ужасы, передаваемые нам исто-

рией, в то время как, с другой стороны, драгоценные черты, оставшиеся нам от редкостных людей, которым надлежало бы жить столько же, сколько их статуям, будят в нас то чувство благородного стремления, которое вдохновляет души к добродетелям, сохранившим их от забвения. Цезарь видит статую Александра, он впадает в глубокую задумчивость, роняет слезы и восклицает: «Сколь ты был счастлив! В мои лета ты покорил уже одну часть мира, а я—я еще ничего не сделал для своей собственной славы!»

Итак, самая достойная цель скульптуры, если ее рассматривать со стороны нравственной,—в увековечении памяти знаменитых мужей, в создании образцов добродетелей тем более действительных, что те, кои претворяли их в жизнь, не могут быть более предметами зависти. Мы обладаем изображением Сократа и мы его почитаем. Кто знает, имели бы мы смелость любить Сократа, живущего среди нас?

У скульптуры есть другой объект, менее полезный по внешности,—когда она трактует сюжет просто для украшения или для увеселения. Но и тогда она не менее способна направить душу к добру или злу. Иногда же она возбуждает лишь чувство равнодушия. Скульптор, равно как и писатель, достоин, следовательно, похвалы или порицания в зависимости от того, благопристоен или непристоен предмет, им трактуемый.

Ставя своей целью подражание внешности человеческого тела, скульптура не должна придерживаться лишь холодного сходства,—того, чем мог быть человек до живительного дуновения, его одухотворившего. Подобный вид правды, хотя и хорошо переданной, мог бы вызвать своей точностью лишь похвалу, столь же холодную, как и само сходство, но душа зрителя осталась бы нетронутой нисколько. Природу живую, воодушевленную, страстную — вот что должен изобразить скульптор в мраморе, бронзе, камне и т. д.

Все что для скульптора—предмет подражания, должно быть ему и постоянным предметом изучения. Это изучение, озаренное гением, руководимое вкусом и разумом, выполненное с точностью, поощряемое благодетельным вниманием суверенов и советами и похвалами великих художников, произведет образцовые творения, подобно тем драгоценным монументам, которые восторжествовали над варварством столетий. Так, скульпторы, недовольствующиеся одной лишь похвалой, столь справедливо, впрочем, заслуженной возвышенными произведениями,

но глубоко их изучающие, воспользуются ими как мерилом для своих работ—обретут то превосходство, которое столь восхищает нас в греческих статуях.

Если бы было дозволено в виде доказательства привести создания живущих наших скульпторов, то они нашлись бы и в Париже, и в Шуази, и в Берлине.

Не только прекрасные статуи античности будут питать нас, но и всякие творения гения, каковы бы они ни были. Чтение Гомера, этого возвышенного живописца, воспитывает душу художника и запечатлевает в нем образ благородного величия столь сильно, что большинство окружающих его предметов покажутся ему лишь атомами.

Самое великое, самое возвышенное, единственное, что может создать гений скульптора, должно быть лишь выражением возможных соответствий природы, ее эффектов, ее игры, ее случайностей,—это означает, что прекрасное, даже идеально прекрасное в скульптуре, как и в живописи, должно быть сгустком подлинно прекрасной природы. Существует подлинное прекрасное, но оно рассеяно в разных частях мира. Почувствовать, собрать, сопоставить, выбрать, даже угадать различные области этого прекрасного, будь то в характере фигуры, как Аполлон, или в расположении композиции, подобно этим смелым творениям Ланфрана, Корреджио и Рубенса,—это, думаю я, значит показать в искусстве то идеально прекрасное, принцип которого находится в природе.

Скульптура прежде всего враг всех тех неестественных поз, которые отвергаются природой и к которым без надобности прибегают некоторые художники лишь для того, чтобы показать, что они умеют забавляться рисунком. Равным образом она враг тех драпировок, все богатство которых—в чрезмерных украшениях причудливо собранных складок. Она враг, наконец, слишком выисканных контрастов в композиции, а также в неестественном распределении света и тени. Тщетно будут утверждать, что это—мастерство. В сущности, это лишь беспорядок, верная причина смущения зрителя и слабого воздействия произведения на его душу. Чем более явны усилия, направленные на то, чтобы тронуть нас, тем менее мы тронуты. Из чего надлежит заключить, что чем менее художник применяет средств, чтобы произвести впечатление, тем более он достоин его вызвать и тем охотнее поддается зритель впечатлению, которое стремились на него произвести. Именно благодаря простоте этих

Э.-М. Ф а л ь к о н э. Памятник Петру Первому

средств были созданы совершенные творения Греции, как бы для того, чтобы вечно служить образцами для художников.

Скульптура охватывает меньше предметов, чем живопись, но те, которые она ставит перед собой и которые в равной мере свойственны обоим искусствам, труднее всего поддаются изображению: это—экспрессия, трудное искусство драпировки и распознавания разнородных видов материалов.

У скульптуры есть трудности, именно ей свойственные: 1) ни от одной части своего этюда скульптор не может уклониться в угоду тени, перспективе, поворотам и ракурсам;

2) если он хорошо скомпановал и выполнил одну из сторон своего произведения, он выполнил лишь одну часть своей работы, ибо на нее может быть столько точек зрения, сколько имеется пунктов в пространстве, ее окружающем; 3) скульптор должен владеть таким же сильным (я не говорю—таким же богатым) воображением, как художник. Его дарованию, кроме того, необходимо такое упорство, которое ставило бы его выше отвращения, вызываемого механической стороной этого искусства, утомительностью и медлительностью своей работы. Дарование, отнюдь не приобретается, оно развивается, растет и крепнет благодаря упражнению. Скульптор упражняет свое дарование реже, чем художник:—новое затруднение, ибо в работе скульптора дарование столь же нужно, как и в работе художника; 4) будучи лишен соблазнительного очарования краски, сколько же ума он должен вложить в свои средства, дабы привлечь внимание! А чтобы приковать это внимание—какую точность, какую правдивость, какое изысканное выражение должен он вложить в свои произведения!

Итак, от скульптора надлежит требовать не только привлекательности, вытекающей из всего ансамбля, но еще и привлекательности каждой части этого целого, ибо произведение скульптора чаще всего состоит из одной единственной фигуры, в которой он не может соединить те различные мотивы, которые возбуждают интерес в картине живописца.

Живопись, назависимо от многообразия красок, привлекает разнообразием групп, атрибутов, украшений, выражений лиц, участвующих в сюжете. Она привлекает своим фоном, местоположением сцены, общим эффектом,—словом, она возбуждает интерес всей своей совокупностью, скульптор же чаще всего может сказать одно лишь слово, но то должно быть возвышенное слово. Этим он приведет в движение пружины души, сообразно с мерой ее чувствительности и с тем, как близко подошел он к своей цели.

Нельзя отрицать того, что очень умелые скульпторы не прибегали к помощи, извлекаемой живописью из преимуществ колорита; Рим и Париж показывают подобные образцы. Несомненно, что разноцветные материалы, искусно примененные, произведут известное живописное впечатление, но будучи не гармонично распределено, такое сборище вызовет неприятное и даже отталкивающее впечатление. Блеск позолоты, резкое сопоставление нестройных оттенков различных мраморных

пород ослепляет взор черни, всегда подвластной мишуре, но человек со вкусом будет оскорблен. Самым верным способом было бы применение золота, бронзы и различных мраморов лишь в качестве украшения, но не следует лишать скульптуру как таковую ее подлинного характера лишь для того, чтобы придать ей поддельный или по меньшей мере всегда сомнительный облик. Оставаясь таким образом в предначертанных ей границах, скульптура не утратит ни одного из своих преимуществ, что ей несомненно угрожало бы, если бы она пожелала использовать все средства живописи. Каждое из этих искусств имеет свои средства изображения—краска же не является средством для скульптуры.

Но если это средство, свойственное собственно живописи, есть для нее преимущество, сколько же в ней трудностей, совершенно чуждых скульптуре. Эта легкость создания иллюзии при помощи красок есть сама по себе очень большая трудность: редкость подобного таланта слишком хорошо это доказывает. Насколько у живописца больше объектов изображения, чем у скульптора, настолько же у него больше и отдельных объектов изучения. Верное изображение небес, вод, пейзажей, различных времен дня, разнообразных эффектов света, законы освещения картины одним лишь солнцем—все это требует знания и работы, необходимых живописцу, но совершенно ненужных скульптору. Отрицать взаимоотношения этих искусств значило бы не знать их обоих. Но было бы ошибкой отдавать предпочтение одному из них в ущерб другому на основании их особых трудностей.

Живопись приятна даже тогда, когда она лишена энтузиазма и гения, ее отличающих, но произведения скульптуры ничтожны без опоры этих двух основ. Но сколь они в равной мере вдохновляются гением, ничто не может помешать самому тесному их единению, не взирая на различие некоторых их способов действия. Если эти искусства и не во всем схожи, то в них все же есть семейное сходство*.

Подчеркнем же это положение—оно в интересах искусства. Подчеркнем его, дабы просветить тех, кто судит о нем, не зная его принципов,—это часто бывает даже с умами перворазрядными. Не говоря ничего о наших современных великих литера-

---

* Taciles non omnibus una, Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum (Ovid. Met.. lib. IV)[1].

торах, вспомним, что Плутарх не познал этих взаимоотношений, когда он писал, что «живопись отнюдь не зависит от поэзии, ни поэзия от живописи и что они отнюдь не помогают друг другу». (Застольные речи, кн. IX, 15).

Если по ошибке, к счастью редко встречающейся, какой-либо скульптор примет за воодушевление и за гений тот безрассудный пыл, который увлекал Борромини и Мейссонье[2],—пусть он убедится, что подобные отклонения, далекие от того, чтобы украшать предметы, удаляют их от правдивости и способствуют лишь изображению беспорядочной фантазии. Хотя эти два художника и не были скульпторами, они могут быть названы как опасные примеры, ибо тот же дух, который руководит архитектором, руководит и художником и скульптором. Тот художник действует напрямик, чьи средства несложны,—он потому так легко предает себя суду, что он не применяет ни одного пустого приема, чтобы избегнуть испытания и скрыть таким образом свое ничтожество. Мы не будем же называть красотою любого произведения то, что лишь ослепляет взор и стремится извратить вкус. Этот вкус, справедливо восхваляемый в творениях духа человеческого, есть лишь следствие воздействия здравого смысла на наши идеи: слишком живые он ограничивает и обуздывает, слишком вялые он оживляет.

Этому счастливому взаимодействию скульптура, равно как и все искусства, изобретенные для того, чтобы нравиться, обязана своими подлинными красотами.

Так как скульптура требует самой строгой точности, небрежный рисунок в ней менее допустим, чем в живописи. Нечего и говорить, что Рафаэль и Доминикино были безошибочные и умелые рисовальщики и что все великие художники считали эту область существенной для искусства, но, строго говоря, картина, в которой преобладает не рисунок, может заинтересовать еще другими красотами. Доказательство этому мы видим в некоторых женских образах Рубенса, которые, невзирая на неправильный фламандский облик, всегда будут соблазнять нас обаянием своего колорита. Превратите их в скульптуру, с теми же особенностями рисунка, и обаяние значительно уменьшится, если не будет нарушено окончательно. Этот опыт был бы еще хуже с некоторыми образами Рембрандта.

Почему же скульптору, менее чем живописцу, разрешается пренебрегать некоторыми областями своего искусства. Это зависит, полагаю я, от трех причин: 1) от времени, которое худож-

Э.-М. Фальконэ. Памятник Петру Первому

ник уделяет своей работе,—мы не терпим, чтобы человек тратил долгие годы на то, чтобы делать обыкновенное дело, 2) от цены используемого материала—что такое кусок холста по сравнению с глыбою мрамора; 3) прочности произведения—все чем окружен мрамор, разрушается, но мрамор остается. Даже разбитый, представляет он еще грядущим столетиям объект для похвалы или порицания.

Определив предмет и общую систему скульптуры, надлежит рассмотреть ее еще и в ее подчинении тем особым законам,

которые должны быть известны художнику, дабы он не нарушал их и не выходил за их границы.

Мы слишком расширили бы эти законы, если бы сказали, что скульптура в своих композициях не может отдаваться свободному порыву, будучи связана необходимостью подчиниться размерам мраморной глыбы. Достаточно взглянуть на Гладиатора и Аталанту: эти греческие статуи вполне доказывают, что мрамор подчиняется, когда скульптор повелевает. Но эта свобода, которой пользуется скульптор, чтобы, так сказать, заставить мрамор расти, не должна доходить до того, чтобы стеснять внешние формы статуй деталями, утомительными и противными действию и изображаемому движению. Надо, чтобы произведение, выделяясь на фоне воздуха, деревьев или архитектуры, заявляло о себе—с самого дальнего расстояния, с которого его можно заметить. Свет и тени, широко распределенные, будут также состязаться в том, чтобы определить главные формы и общее впечатление. С какого бы расстояния ни увидеть Гладиатора и Аполлона, их действие нисколько не представляется неопределенным.

Среди трудностей скульптуры есть одна, достаточно известная и заслуживающая самого большого внимания художника, это—невозможность вернуться к первоначальному состоянию, когда мрамор уже обтесан, а также произвести сколько-нибудь существенное изменение в композиции или в какой-нибудь из ее частей. Весьма серьезное основание для того, чтобы заставить его обдумать свою модель и закончить ее таким образом, чтобы уверенно проводить обработку мрамора. Вот почему большинство скульпторов изготовляет для больших работ модель или, по меньшей мере, вчерне намечает ее на том месте, на котором должен находиться самый предмет. Тем самым они неизменно обеспечивают светом, тенями и надлежащим ансамблем произведение, которое, будучи скомпановано в освещении мастерской, может там произвести благоприятное впечатление, тогда как на самом месте оно произведет весьма дурное.

Но эта трудность идет еще дальше. Модель хорошо продумана и закончена, но вот я допускаю у скульптора мгновение усталости или же смятения; если он продолжает работать, я вижу, как он искажает какую-нибудь важную часть своего произведения, думая при этом, что он следует своей модели и даже ее совершенствует. На другой день, с более ясной

головой, он признает смятение вчерашнего дня, но уже не в состоянии его исправить.

Счастливое преимущество живописи! Она совсем не подчинена этому суровому закону. Художник изменяет, исправляет, переделывает работу на холсте по своему усмотрению, в худшем случае—ее возобновляет или берет другое полотно. Может ли скульптор таким образом распоряжаться мрамором? Если бы ему пришлось заново начать свою работу, то можно ли сравнивать между собою потерю времени, усталость и затраты?

Далее, если художник начертил правильные линии, распределил соответственным образом свет и тени, никакой иной аспект или освещение не могут уже лишить его окончательно плодов его знания и предусмотрительности, но если произведение скульптора, рассчитанное на гармоничное распределение света и теней, осветить справа, когда оно было освещено слева, или снизу, когда оно было освещено сверху,—вы больше не обнаружите никакого эффекта или найдете эффект неприятный, если только скульптор не сумел предусмотреть действия разнообразного освещения. Часто также, желая согласовать между собой все аспекты своего произведения, скульптор поступается подлинной его красотою ради посредственной согласованности. Счастлив он, если эти тяжелые старания его не охладят, но будут способствовать достижению совершенства в этой области.

Чтобы более ярко осветить эту мысль, я приведу слова г-на графа де-Кейлюса[3].

«Живопись,—говорит он,—избирает то из трех времен дня, которое способно осветить поверхность. Скульптура обладает полной свободой выбора, всеми освещениями дня, но это изобилие является для нее лишь источником множества исследований и затруднений, ибо она вынуждена принять во внимание и продумать все части своего произведения, а следовательно их и разработать; она, в некотором роде, сама себя освещает—ее композиция порождает освещение и распределяет свет. В этом отношении скульптор в большей мере творец, чем живописец, но это его тщеславие удовлетворяется лишь путем долгого размышления и труда».

Когда скульптор преодолел эти затруднения, художники и подлинные знатоки благодарны ему несомненно; некоторые люди, даже среди тех, кому нравятся наши искусства, не зная трудностей, не знают и цены, коей они преодолены.

Наше тело есть главный предмет изучения скульптора. Основу этого изучения составляет знание костяка, внешней анатомии и упорное воспроизведение всех частей и всех движений человеческого тела. Школы Парижа и Рима требуют подобных упражнений и содействуют ученикам в усвоении ими этого необходимого знания. Но так как в натуре могут быть свои недостатки и так как молодой ученик, в силу того, что он их видит и копирует, должен, естественно, передать их своим работам, то ему необходим надежный руководитель, который мог бы ознакомить его с правильными пропорциями и прекрасными формами.

Греческие статуи—самые надежные руководители; они есть и всегда будут мерилом точности, изящества и благородства, как самое совершенное изображение человеческого тела. Если ограничиться поверхностным осмотром, эти статуи не покажутся ни необыкновенными, ни даже трудными для подражания. Но умный и внимательный художник обнаружит в некоторых из них самое глубокое познание рисунка и, если дозволено применить тут это слово,—всю силу природы. К тому же скульпторы, более всего и с выбором изучившие античные статуи, были самыми изысканными мастерами. Я говорю, с выбором, и полагаю, что это наблюдение основательно.

Какими бы прекрасными ни были античные статуи, они суть произведения человеческие, следовательно подверженные слабостям, свойственным человечеству: было бы, значит, опасно для художника без разбора обращать свое восхищение на все, что называется античностью. Может случиться, что восхищенный мнимыми достоинствами некоторых древностей, им отнюдь неприсущими, художник постарается усвоить эти качества, но публика не будет ими восторгаться. Необходимо, чтобы просвещенный рассудок, здравомыслящий и свободный от предвзятостей, помог ему познать красоту и недостатки древних, чтобы, оценив их, быть в состоянии следовать им с тем большим доверием, что тогда они поведут его всегда к великому. В этой здравомыслящей способности суждения и сказывается безошибочность ума; таланты же скульптора всегда соразмерны этой безошибочности. Незначительного знакомства с искусством греков достаточно для того, чтобы увидеть, что и им также свойственны были мгновения сонливости и холода. Господствовал один и тот же вкус, но уменье художников было различно. Ученик превосходного скульп-

тора мог овладеть манерой своего учителя, но не иметь его ума.

Из всех античных статуй более всего пригодны научить великим принципам нагого тела: Гладиатор, Аполлон, Лаокоон, Геркулес, группа Фарнезе, Торс, Антиной, группа Кастора и Поллукса, Гермафродит и Венера Медицейская. Я как будто узнаю следы этих образцовых произведений в работах некоторых наиболее великих современных скульпторов. У Микеланджело мы видим углубленное изучение Лаокоона, Геркулеса и Торса. Глядя на работы Франсуа Фламандского[4], можно ли сомневаться в том, что он много изучал Гладиатора, Аполлона, Антиноя, Кастора и Поллукса, Венеру и Гермафродита? Пюже[5] несомненно прилежно изучал Лаокоона и другие древности, но его главным учителем была природа, силу и движения которой он постоянно наблюдал на группе марсельских каторжников: вот сколь обыкновение видеть предметы в большем или меньшем их отношении к подлинной системе искусств может образовать вкус или приостановить его развитие. Мы, видящие лишь нелепо измышленные одеяния человеческого тела, сколько усилий должны мы употребить на то, чтобы совлечь маску, увидеть и познать природу и выразить в наших произведениях лишь прекрасное, независимое от какой бы то ни было моды. Великие мастера, которым открыта вся природа, призваны устанавливать законы вкуса. Они не должны воспринимать ни один из капризов и причуд моды.

Я не должен забыть здесь одно важное замечание относительно древних: оно касается способа трактовки тела скульпторами. Они так мало заботились о деталях, что часто пренебрегали складками кожи в тех местах, где она натягивается и складывается согласно движениям членов. Эта область скульптуры в наши дни быть может доведена до более высокой степени совершенства. Пример покажет, не смело ли это наблюдение: мы позаимствуем его из произведений Пюже.

В какой греческой скульптуре найдем мы столь совершенно переданным чувство складок кожи, мягкости тела и струящейся крови, как в работах этого знаменитого современного скульптора? Кто не видит как циркулирует кровь в жилах Милона Версальского? И какой чувствительный мужчина не впадет в обманчивый соблазн при виде тела Андромеды? Между тем, можно назвать много прекрасных античных ста-

туй, в которых не найти подобной правдивости. Было бы в некотором роде неблагодарностью, признавая в ряде случаев возвышенность греческих скульптур, не признавать достоинства, которое оказывается более высоким в произведениях французского мастера.

Этим замечанием мы отнюдь не хотим следовать недостойной манере подчеркивать недостатки самых прекрасных произведений. Художник, нечувствующий, сколь красота драгоценных памятников античности превыше небрежностей и недостатков этих памятников, будет введен в заблуждение необузданным беспорядком, порождением исступления, либо удивлен той точностью, которую посредственность, по своему неведению, считает признаком гения.

Мы видели, что подражание естественным объектам, подчиненное принципу древних, образует подлинные красоты скульптуры. Но самое глубокое изучение античных статуй, самое превосходное знание мускулов, точность трактовки и даже искусство передачи гармоничных движений кожи и выражения силы человеческого тела, все это уменье, говорю я, существует лишь для глаза художника и очень небольшого числа знатоков. Но так как скульптура создается не только для тех, кто ею занимается, или для знатоков,—необходимо, чтобы в скульпторе, желающем заслужить полное признание, сочетались еще с должным изучением и выдающиеся способности. Эта столь необходимая и редкостная способность, как будто достижимая для всех художников, есть чувство.

Оно должно быть неотделимо от всякого его творения. Оно оживляет произведение; если другие науки—его основание, то чувство—его душа. Обретенные знания—лишь отдельные знания, но чувство свойственно всем людям, оно универсально: в этом отношении все люди—судьи наших творений.

Выразить формы тела и не присоединить к ним чувство, это означает выполнить свою работу лишь наполовину. Стремиться излить его повсюду, пренебрегая точностью,—означает делать лишь эскизы и создавать лишь мечты, впечатление от которых рассеивается, когда мы более не видим произведения или даже когда мы слишком долго его разглядываем. Сочетание этих двух областей (но сколь это трудно!)—вот возвышенное в скульптуре.

О БАРЕЛЬЕФАХ

Так как барельеф—очень интересная область скульптуры, и так как древние, быть может, не оставили нам в своих произведениях достаточно примеров всех средств его композиции, я попытаюсь изложить некоторые свои мысли об этом виде искусства.

Надо различать главным образом два вида барельефа, т. е. барельеф плоский и барельеф выпуклый, определить, когда каждый из них применяется, и доказать, что и тот и другой должны быть в равной мере допущены—в зависимости от обстоятельств.

На архитектурной плоскости, панно, фронтоне—частях, которые принято считать неподлежащими пролому,—выпуклый барельеф с несколькими планами, у которого фигуры первого плана совершенно отделяются от фона, произвел бы самое дурное впечатление, ибо он нарушил бы архитектурную гармонию, так как задние планы этого барельефа предполагали бы и давали ощущение углубления там, где его не должно быть. Они проломили бы здание, по крайней мере для глаза. Там, следовательно, нужен лишь плоский барельеф с немногими планами—трудная задача в виду искусности и тонкости нюансов, составляющих его гармонию. Впечатление от этого барельефа не может быть иным, как впечатлением от архитектуры, коей он всецело должен быть подчинен.

Но есть места, где выпуклый барельеф может быть с большим успехом применен, и где планы и выпуклости, отнюдь не вызывая беспорядка, лишь усугубляют впечатление правдивости, свойственное всякому подражанию природе. Такие места встречаются преимущественно на алтарях или на каких-нибудь иных частях архитектуры, которые предполагаются проломленными и достаточно большого протяжения, ибо на большом пространстве плоский барельеф не произвел бы никакого впечатления на расстоянии. Подобные места и подобное протяжение являются как бы сценой театра, где скульптор допускает такое углубление, какое ему угодно, дабы придать изображаемому зрелищу всю живость, игру и занимательность, требуемые сюжетом от его искусства, всегда подчиняя его законам разума, хорошего вкуса и точности. Это есть вместе с тем произведение, в котором легче всего познаются взаимоотношения скульптуры и живописи; здесь можно по-

казать, что принципы, почерпаемые тем и другим искусством у природы,—совершенно одни и те же. Будем же далеки от всякой несамостоятельной практики, недерзающей перешагнуть границ обычая и воздвигающей тут преграду между художником и гением.

Неужели только потому, что другие люди, явившиеся несколько столетий до нас, прошли лишь четыре шага по этому пути, мы не посмеем пройти и десяти шагов! Несомненно, древние скульпторы—наши учителя в тех областях своего искусства, где они достигли совершенства, но надо согласиться, что в живописной области барельефа мы не обязаны уважать их авторитет нисколько.

Не потому ли, что они предоставили нам расширить некоторые области в этом роде искусства, мы откажемся от соревнования в его совершенствовании? Неужели мы, кто своей живописью превзошли древних знанием светотени, не дерзнем свершить тот же взлет и в скульптуре? Бернини, Легро[6] Алегард нам показали, что гению подобает расширить слишком узкий круг, начертанный нам древними в их барельефах. Эти великие новые мастера успешно освободились от авторитета, приемлемого лишь в той мере, в какой он разумен.

Я, следовательно, не делаю никаких нововведений, ибо опираюсь на примеры, имеющие признанный успех. Если бы моя система барельефа была новшеством, ее полезность сделала бы ее необходимой, ибо она стремится к более правильному изображению естественных предметов.

Я не хочу допустить никаких недоразумений относительно моего мнения о барельефах античных. Я узнаю в них, как и в прекрасных статуях, великую манеру в каждом отдельном объекте и самую благородную простоту в композиции, но какой бы благородной ни была эта композиция, она никоим образом не стремится к иллюзии картины, и барельеф в ней всегда преобладает.

Когда барельеф очень высок, не следует опасаться, что фигуры первого плана не могут сочетаться с фигурами фона. Скульптор сумеет установить гармонию между самым низким рельефом и самым высоким: ему необходимо лишь место, вкус и дарование. Но надо принять ее, эту гармонию, даже требовать ее, отнюдь не восставать против нее, ибо мы не найдем ее в барельефах античных.

Мягкость света и теней, однообразных, повторяющихся в большинстве этих произведений, отнюдь не есть гармония. Глаз тут видит вырезанные фигуры и плоскость, на которую они налеплены, и глаз возмущен. Божественное искусство, пронизывающее холст, перешагнешь ли ты когда-либо через эту нелепую преграду, имеющую своих почитателей лишь благодаря своей древности?

Дабы не думали, что я создаю химеру, существующую лишь в моем воображении, я должен доказать, что превратно понятое восхищение может иметь более реальное основание. Это положение защищалось в нашей академии одним из его секторов. Поговорив о барельефах, в которых планы были бы соблюдены согласно естественному их уменьшению, он, отвергнув их, сказал: «Этот род барельефа, хотя и естественный, не имеет никакого отношения к барельефам античных скульпторов, которые не пожелали создать ни фигуры лишней, ни фигуры незаметной, в виду дальнего расстояния, с которого их надо было видеть. Это совершенно правильно, что они придавали своим фигурам, как передним, так и задним, самые большие размеры, какие только возможны, дабы их воздвигнуть и ясно показать весь сюжет с помощью небольшого количества фигур, видных с того расстояния, с которого они должны были быть разглядываемы. После некоторых других замечаний он заключает, что «фигуры будут мало отличаться по своей высоте, будут почти одной величины и таким образом ничего незаметного не будет».

Было бы плохой защитой дела античных барельефов, если бы мы сказали, что этот фон, так неприятно преграждающий вид, есть слой воздуха, ясный и очищенный от всего, что могло бы мешать видеть фигуры. Рисующий или пишущий с барельефа очень заботливо проводит тени, окаймляющие фигуры и столь отчетливо показывающие, что они налеплены на эту доску, называемую фоном; он, следовательно, не думает, что этот фон есть слой воздуха. Правда, такое смехотворное подражание соблюдается, дабы показать, что рисунок сделан со скульптуры. Следовательно, один лишь скульптор достоин порицания за то, что он своей работой придал что-то смешное, что будет изображено в копиях или подражаниях, с нее сделанных.

В каком бы месте ни находился барельеф и какой бы выпуклости он ни был, необходимо сочетать его с архитектурой, дабы и сюжет, и композиция, и драпировки были тождественны

ее характеру. Так, мужественная строгость тосканского ордера допустила бы лишь простые сюжеты и композиции — одеяния свободные и с немногими складками. Но коринфский и сложный ордеры требуют протяженности в композициях, игры и легкости тканей.

От этих общих мыслей я перехожу к некоторым замечаниям частным.

Так как требования композиции и эффекта одинаковы как для барельефа, так и для картины,—главные действующие лица должны занимать самое привлекательное место сцены и быть размещены таким образом, чтобы их освещала достаточная масса света, притягивающего и приковывающего к ним взор, который покоится на них, как и на картине, предпочитая их всякому иному месту композиции. Это центральное освещение не прерывается никакими мелкими деталями узких резких полос теней, которые нам казались бы лишь пятнами и уничтожали гармонию. Небольшие струи света в густых массах тени равным образом уничтожили бы эту гармонию.

Никаких ракурсов в передних планах, особенно если края этих ракурсов выдаются вперед,—они вызвали бы лишь впечатление нестерпимой скудости! Утратив свою естественную величину, эти части утратили бы правдоподобие и казались бы клиньями, пронизающими фигуры. Таким образом, дабы не оскорблять взора, выдающиеся конечности должны по возможности уходить в самый фон. Будучи там размещены, они дадут и другое преимущество: эти части будут поддерживать друг друга своей собственной массой. Все же при этом надлежит соблюсти, чтобы, выдаваясь, они не слишком прирастали к фону, ибо это вызвало бы диспропорцию фигур и неправильности планов.

Ни фигуры второго плана, ни части их не должны быть столь выпуклы, ни в столь четкой манере, как фигуры первого; то же относится и к другим планам, сообразно их удаленности. Если бы существовали примеры подобной единообразной манеры, хотя бы это были античные барельефы, следовало их считать ошибочными, противными закону ослабления зрения, естественно возникающего вследствие расстояния и воздуха между предметами и нами.

В природе, по мере отдаления от нас предметов, формы их становятся для нас менее ясными. Это наблюдение тем более важно, что в барельефе расстояния фигур менее всего

реальны. Те которые кажутся отдаленными более других на одну или две туазы*, иногда не отдалены и на один дюйм. Следовательно, лишь с помощью неясной и неопределенной манеры, в соединении с сокращенными, согласно законам перспективы, пропорциями, скульптор ближе подойдет к правде и действию, свойственным природе. Равным образом, единственное средство достижения этой гармонии скульптура должна искать и найдет лишь в едином цвете своего материала.

Надлежит прежде всего избегать того, чтобы вокруг каждой фигуры лежала небольшая, равномерно ее обрисовывающая полоска тени, которая, уничтожая иллюзию ее выпуклости и соответственной отдаленности, придавала бы, кроме того, вид фигур, приплюснутых одна к другой и, наконец, налепленных на поверхность. Можно избежать этого недостатка, несколько повернув края фигур и сделав достаточно выпуклыми их середины.

Тень, падающая от фигуры на другую, должна казаться падающей натурально; это означает, что эти фигуры должны находиться в достаточно сближенных планах, чтобы затенять друг друга, как если бы они были натуральны. Надо все же следить за тем, чтобы планы главных фигур, в особенности тех, которые должны действовать, не были смешаны, но были достаточно отчетливо и ясно разграничены в пространстве, дабы фигуры могли удобно двигаться. Если, в силу своего выдвинутого плана, какая-либо фигура должна казаться обособленной и выделяющейся, не будучи таковою на самом деле, ей противопоставляют тень со стороны ее освещения и, если это возможно,—свет за ее тенью: счастливое средство, даруемое природой как скульптору, так и живописцу. Если барельеф мраморный, сходство с картиной будет тем более явственно, чем более разнообразия сумеет внести скульптор в обработку отдельных предметов. Матовая, зернистая, гладкая обработки, искусно примененные, стремятся как бы к впечатлению цвета. Отблески, отбрасываемые какой-нибудь гладкой драпировкой на другую, сообщают тканям легкость и разливают гармонию по всей композиции.

Кто сомневается в том, что законы барельефа и живописи одни и те же, тот пусть изберет картину Пуссена или Лесюэра; пусть искусный скульптор сделает ее своей моделью: уви-

---

* Туаза—старинная франц. мера длины =1,95 *м.*

дите, сколь прекрасный то будет барельеф! Эти мастера тем более сближали скульптуру с живописью, чем более правдивы, всегда продуманы были их пейзажи. Их фигуры обычно лишь немного отдалены друг от друга и находятся в очень правильных планах: это строгое правило надлежит соблюдать в барельефе с самым строгим вниманием. Повторяю, в заключение, эта область скульптуры есть наименее сомнительное доказательство сходства, существующего между нею и живописью. Стремиться к расторжению этого союза значило бы унизить скульптуру и ограничить ее область исключительно статуями, между тем как природа представляет ей картину в той же мере, как и живописи.

Не вдаваясь более в детали, достаточно сказать, что за исключением цвета, выпуклый барельеф есть сложная картина.

ДРАПИРОВКИ

Мне остается рассмотреть область скульптуры, относительно которой художники быть может не совсем согласны,—область, столь же интересную, как и трудную, — искусство драпировки.

Предположим, что скульптор, очарованный простотою прекрасных античных драпировок и оскорбленный некоторыми замысловатыми причудливостями Бернини, усваивает исключительно стиль античных складок; другой скульптор, находя все их виды в природе, полагает себя вправе, как ее подражатель, все их изобразить. Казалось бы, что эти две системы, как будто исключающие друг друга, могут быть полезны для скульптуры и было бы для нее ущербом, если бы одна из них восторжествовала над другою. Не оказались ли бы искусства изобразительные в положении языков, которые будут обеднены, если лишить их слов, единственных знаков, выражающих известные идеи? Если у скульптуры отнять средства изобразительные, не обеднят ли ее таким же образом? Речь идет лишь о том, чтобы изгнать то, что оказывается либо безжизненным, либо тяжеловесным, либо сумасбродным, либо неуместным.

Драпировки, прозванные влажными, находят прекрасное применение в скульптуре. Будучи использованы без аффектации, без сухости, в соответствии с сюжетом и кстати, они дозволяют видеть движения нагого тела, делают более осяза-

тельными его формы, менее стесненными и следовательно более привлекательными.

Греческие скульпторы, очарованные красотою нагого тела, одевали его тканями, столь тонкими, что они казались влажными и иногда даже прилипшими к коже. Их нравы, их климат, их манера одеваться, ткани, в которые они облекались, приучили их глаза и образовали их вкус. Одежды острова Коса были столь прозрачны, что нагое тело просвечивало насквозь, и скульпторы Греции сообразовались с этими одеяниями, когда они располагали складки их тканей. Но как для скульптуры вся природа есть предмет подражания, и в природе имеются красоты более одного вида, то почему же скульптор должен покориться одной лишь манере драпировки, примененной сообразно с определенными временами года, климатами и обстоятельствами?

Великие современные скульпторы, как Франсуа, Пюже, Алегард, Легро, Анджело-Росси, Сарразэн[7] иногда и Бернини, показывают, как прекрасны в скульптуре просторные ткани, расположенные в широкой манере.

Древние скульпторы это тоже показывают, но редко, хотя и достаточно для того, чтобы судить об изысканном вкусе маленьких драпировок по большим драпировкам того же времени, как драпировка одежды Зенона, находящегося в Капитолии.

В наблюдениях, которые можно сделать относительно драпировки тканей у древних, не следует смешивать исполнение с порядком и выбором складок. Если исполнение бывает иногда без вкуса, неумело и неправдиво, то выбор их почти всегда мудр и способен давать самые возвышенные уроки.

На примере прекрасной копии Легро в Тюильри мы видим, какое впечатление производят античные драпировки, когда они трактованы правдоподобно, как с натуры. Все художники, видевшие подлинник этой фигуры, знают, до какой степени низко его исполнение, но мы видим, во что превращаются античные складки в руках великого скульптора. Прекрасное исполнение фигур Фонтана Невинных (Fontaine des Innocents) также показывает, сколь удачно можно трактовать драпировки. Эти фигуры—нимфы, и этот вид драпировки им подобает.

Дерзнем сознаться, что древние часто пренебрегали детальным изучением этой области, но они потеряли немногое в срав-

нении с тем, что они нам оставили для восхищения. Ни один скульптор не может ныне не знать, что резцу прекрасно удается разнообразие обработки, которого от него требует различие тканей. Каковы бы они ни были, заметим, что промежутки и количество складок не должны быть одинаковы, что выпуклости их и углубления, образующие тени, следует разнообразить гармонично, иначе взор утомит та монотонность, какую мы видим в драпировках семейства Ниобеи, где складки, неумело распределенные, неправдоподобно выполненные, весьма похожи на веревки, стружки или кору, нелепо размещенные. Гармония столь же необходима в скульптуре, как и в музыке: глаз не более снисходителен, чем ухо.

Очертания каждой складки надлежит, следственно, располагать таким образом, чтобы не образовать никаких острых углов света или тени, которые, резко выделяясь, оскорбляли бы взор, нарушали покой тела и, подобно фигурам готическим, являли бы лишь разрозненные детали—недостаток, ослабляющий и уничтожающий даже действительные достоинства произведения.

Но следует отвергать драпировки развевающиеся: они нарушают единство, рассеивают внимание, утомляют взор и препятствуют видеть главный предмет; исключение, однако, составляют сюжеты и действия, где драпировки обязательно должны колыхаться, каковы падение Икара, Аполлон, преследующий Дафну, и др. Такие драпировки, трактованные с большим искусством и легкостью, повышают занимательность и правдивость действия.

В барельефе они также с успехом применяются для того, чтобы распространить свет и тени, объединить группы и способствовать расположению композиции. Но если, наоборот, они изображены множеством складок, как мы это видим в некоторых творениях Бернини, они становятся подобны скалам и совершенно разрушают покой и гармонию.

Если эти принципы основаны на вкусе и природе, то выходит, что скульптор, им следующий, может удаляться от какой-нибудь отдельной системы. Но какое это может иметь для него значение? Он должен знать, что искание истинного в искусстве не знает никакого отдельного авторитета. Да имеет он мужество созидать для всех времен и для всех народов!

Я сказал, что расположение античных складок могло бы дать самые возвышенные уроки. Следовательно, для того,

чтобы воспитать свой вкус в драпировке согласно лучшим принципам, надлежит руководствоваться прекрасными античными драпировками в том их виде, в каком они выполнены, предпочитая их драпировкам современным, но трактуя их в более широкой манере, в общем менее холодной и более разнообразной. Это изучение следует считать таким же необходимым для драпировки, как изучение обнаженной от кожи мускулатуры—для трактовки нагого тела.

Эти принципы, однажды признанные, применимы ко всем стилям; природа же, никогда нетеряющая своих прав, всегда представит многообразные примеры, полезные скульптору, почерпнувшему в античности предохраняющую силу против злоупотребления различными манерами.

Я также сказал, что нравы, климат и одеяния греков были причиною их пристрастия к тесным драпировкам. Поэтому нельзя удивляться, что драпировки свободные не имели бы успеха в их глазах. По той же причине их не встретить в их живописи.

Альдобрандинская свадьба—древняя живопись и по композиции и по драпировке—выполнена совершенно как статуи и барельефы того времени.

Мы располагаем сюжетом Кориолана, гравированным по античной живописи, найденной в термах Тита, фигуры которого очень симметрично группированы, складки по своему расположению и стилю трактованы в ней, как в античных статуях.

В том же стиле живопись и скульптура, найденные в Геркулануме.

Тот у кого еще остаются сомнения относительно успеха свободных драпировок, пусть взглянет, дабы утвердиться, на фигуры Легро, Рускони[8], Анджело-Росси, находящиеся в Риме, в церкви св. Ионна Латеранского, на св. Андрея работы Франсуа Фламандского в соборе св. Петра и на многие другие статуи, свободные драпировки которых единодушно восхваляемы. Если бы эти скульпторы рабски подражали древним и не дерзали ввести кое-что и от себя, скольких красот мы были бы лишены! «То что ныне служит нам образцом», могли бы они сказать с Тацитом, «когда-то не имело примера, и то что мы делаем без образца, может когда-нибудь стать примером».

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо к Дени Дидро

1777 г.

Монумент мой будет прост[9]. Там не будет ни Варварства, ни Любви народов, ни олицетворения народа. Может быть, эти фигуры прибавили бы больше поэзии в мое произведение. Но в моем ремесле, когда мне 50 лет от роду, надо затевать попроще, если хочешь дожить до последнего акта. Прибавьте к этому, что Петр Великий сам по себе сюжет и атрибут— довольно показать его.

Итак, я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям.

Мой царь не держит никакого жезла; он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемою им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом,—это эмблема побежденных им трудностей.

Итак, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скале— вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их, он быстро совершил то добро, которого никто не хотел. Кругом Петра Великого не будет никакой решетки: зачем сажать его в клетку? Если надо будет защитить мрамор и бронзу от сумасшедших и детей, на то есть часовые в русской армии. Вы знаете, что я не одену его по-римски, точно так же, как не одел бы Юлия Цезаря, или Сципиона по-русски.

Письма к императрице Екатерине II

21 июня 1769 г.

Всемилостивейшая государыня! Работа моя в церкви святого Рока[10] —пустяки в сравнении со статуей Петра Великого. Я соглашаюсь, однако, чтобы имя мое было забыто или подменено другим, только бы Ваше величество выразили свое одобрение и сохранили о том воспоминание. Вот мой ответ без «но», так как Вы мне то приказали. Конечно, никого не следует бить кулаком. Но какое же делаешь зло человеку,

показывая ему произведение, не ему посвященное. Уважаю китайского императора, если он того заслуживает, но тем не менее никогда я о нем не думал, делая свою модель, и не думаю, чтобы в этом случае я оказал непочтение китайскому императору. Вот мысль моя об искусстве и о суждениях потомства.

Есть такие деяния, которые совершаются лишь для потомства. Петр Первый не нравился окружавшим его современникам. Но великий человек видел тех, которые еще не существовали и благословляли его.

Философу, уводящему слепцов с путей бессмыслия, приходится терпеть палочные удары. Но потомство возблагодарит его. Немудрено, что Ваше величество восторгаетесь этими добродетелями. Они Ваши. Но больший или меньший успех статуи мало интересует человечество. Статуя—всегда памятник изображаемого героя; самое худшее так это то, что если статуя очень дурна, то она будет указывать на безвкусие тех, кто избрал ваятеля, и изящные искусства будут иметь в будущем одним предметом меньше для назидания и соревнования.

Нет, государыня, последняя фраза Ваша не заставит меня обратиться вспять. Я никогда не говорил и не думал, что не хочу перейти в потомство. Если я иду в общей системе, которая туда направляется, то я, несомненно, дойду туда же. Дидро бежит и говорит: «Я устремляюсь к потомству». Я бегу с ним и не говорю ни слова. Иные люди разговаривают на ходу, другие не открывают рта[11].

* * *

11 мая 1768 г.

Всемилостивейшая государыня! Генерал Бецкой[12] приглашает меня представить несколько замечаний на статую, находящуюся в Buon Returo[13], для прочтения Вашему величеству.

...Задача не заключается в том, чтобы подражать этой статуе или хулить ее, и, следовательно, дурное ее исполнение не должно нас останавливать. Точно так же не следует останавливаться на рассуждениях «письма о древнем мире», потому что статуя Марка Аврелия приличествует Марку Аврелию, а чья-либо другая статуя должна приличествовать другому. Различные портреты должны между собой иметь столь же мало сходства, как и различные физиономии. Точно то же должно иметь место между статуями героев. К тому же древ-

ние не в такой мере нас превосходили, они сделали все не так отлично, чтобы нам не оставалось кое-что сделать.

Мне кажется, что сравнивать прекрасную статую Марка Аврелия со второй статуей все равно что ничего не говорить, потому что скульптор, исполнявший другую статую, не лучше бы ее исполнил, если бы в постановке своего коня подражал той лошади, на которой сидит римский император или всякий иной.

Сверх того, советовать скульптору подражать статуе Марка Аврелия, когда скульптор этот избрал другое действие, которым он может хорошо воспользоваться, значило бы, по-моему, рассуждать весьма неправильно, потому что все то, что естественно, что согласно с природою, то прекрасно не одним только способом; дело в том, чтобы избрать средство, отвечающее предмету, и верно его выразить.

Барельеф, помещенный у подножья, уместен там, где необходима связь, как в данном случае, когда пьедестал составлен из небольших камней, вероятно по тамошнему обычаю. У меня камни совсем других размеров. И следовательно, это средство было бы совсем негодно. Весьма важны оконечности лошадиных ног. От них всего более зависит прочность, на них обращаю особое внимание...

В моем ремесле, так же как и в некоторых других, следует прежде действовать, а затем просить совета. Иначе подвергнешься заслуженному обвинению в том, что думаешь чужим умом. А это противно нраву и долгу моему. Следовало прислать сюда наставление относительно различной толщины бронзы, толщины железных устоев для ног, устройства арматуры. Нельзя ли об этом справиться в конторе строений. Опыт—великий и настоящий учитель в подобных делах.

* * *

30 июня 1768 г.

Всемилостивейшая государыня! Ваше величество изволили спросить меня, могут ли медали обойтись без аллегорий или каким путем можно было бы без них обойтись. Медали служат для упрочения в памяти события, которое должно быть изображено настолько ясными знаками, чтобы как можно менее затруднить комментаторов и в особенности современников.

У меня есть медаль или, скорее, жетон, выбитый по случаю свадьбы Людовика XIV. С одной стороны, глядящие друг на друга головы короля и королевы, с другой—поле, оплодотво-

ряемое живительным дождем. Девиз таков: «Нет иного удовольствия». Ничто не может быть проще и многозначительнее! Знатоки нумизматического дела не преминули бы поместить женщину со всеми женскими атрибутами и окрестили бы ее плодовитостью, другие назвали бы ее супружескою верностью и т. п. Тот кто сделал мой жетон, нашел иной выход. К примеру он подобрал и нравоучение, написав, что иное удовольствие излишне. Такое обращение с эмблемами есть наилучшее. Если мне позволено будет высказать свое мнение, следовало бы уменьшить, а если можно, то совсем уничтожить эти человеческие фигуры, путающие дело, холодные, двусмысленные. Это—убогое обилие, всегда обличающее рутину и редко гений.

О произведениях редко можно сказать—вот мысль. Не следовало ли бы вооружиться против пошлых косных средств и тем посоветовать или даже заставить некоторых ученых быть менее глупыми.

Если предмет медали исторический, то ведь изображать историю—значит писать картину. Нужна ли аллегория? Выразите свой предмет эмблемами, имеющими общепринятый смысл. Их столько! Почерпните их в своем предмете, он вам их поставит такое множество, если только вы сумеете их найти, но не прибегайте к эмблемам, изображающим людей.

Место рисовальщика в кабинете французского короля было свободно. Назначен был для соискателей конкурс. Величающие себя умниками силились перещеголять друг друга, не поскупились на красавиц, изображающих то или другое.

Задача имела предметом выздоровление короля. Мейссонье[14] нарисовал превосходную лестницу версальской оранжереи: часть замка виднелась вверху; за замком восходящее солнце показывалось из-за туч. Мейссонье был назначен. Если бы ему сказали: сделайте статую, изображающую мир, войну, зиму, весну или что-либо иное, то Мейссонье изобразил бы мужскую или женскую фигуру, и хорошо бы сделал, потому что он не мог бы сделать иначе.

Вот, государыня, что, при большей сметке или если бы я тогда имел больше времени, я сказал бы Вашему величеству, в кабинете Вашем, когда Вы заговорили со мною об аллегориях. Если я ошибся в той смелости, с которою высказал свое мнение, то весьма о том сожалею, потому что люблю мысли простые, которые выражают часто больше, чем сложные замысловатые идеи.

* * *

31 июля 1769 г.

Доверие Вашего величества ко мне, к моему труду налагает на меня обязанность вящшего прилежания. Люди, быть может чересчур деликатные, быть может слишком чувствительные к немного смелой выходке моего вдохновения, полагают, что змею[15] следует сократить: мне это было сказано. Но люди эти не знают, как я, что без этого счастливого эпизода опора статуи была бы весьма ненадежна. Они не сделали вместе со мною вычисления нужных мне сил, они не ведают, что если послушаться их совета, то памятник был бы недолговечен. Речь идет не о том только, чтобы поддержать хвост лошади; избранное мною средство и способ им воспользоваться дают мне уверенность в ногах, а ноги отвечают за все целое. Я не подумал о том сначала, но потому только, что не приступал еще к работе. Я походил на тех, которые сами ничего не творят, кроме брани.

Кладя маленькие препоны большим делам, подчиняя смелую идею ничтожным соображениям, как я сказал это в другом месте, ничего великого не сделаешь.

Полагая на суд Вашего величества свои доводы, умоляю Вас решить, не должна ли устоять против кривых толкований такая мысль, которая согласна с достоинством предмета и с историческою истиною. Мы трудимся для потомства.

Петру Великому перечила зависть, это несомненно, он мужественно поборол ее. Это также несомненно: такова участь всякого великого человека...

P. S. Не могу не сказать Вашему величеству, что многие из видевших змею признали в ней смысл тем более удачный, что она возвышает мысль, поддерживает всю вещь, а выполненная в настоящем виде скрывает необходимость, заставившую к ней прибегнуть.

* * *

10 октября 1768 г.

Всемилостивейшая государыня!

Вашему императорскому величеству угодно в письме своем от 8 сентября спрашивать, нет ли у меня в *запасе* лучших доводов, чем те, которые я представил генералу. Если бы я по слабодушию не всегда говорил Вам правду, особливо когда Вы мне это дозволяете, то был бы недостоин малейших из оказываемых мне милостей.

Э.-М. Фальконэ. Амур (мрамор)

1 августа я написал Г. Б.[16], что предлагаю отлить сам статую без всякого вознаграждения. Такое прилежание не слишком пришлось по душе его высокопревосходительству; он ответил мне через две недели четырьмя словами, двусмысленными, неудовлетворительными, потому что в них чувствовалось непонимание трудностей и важности этой операции, о чем в письме своем я, разумеется, должен был умолчать.

Человек, слишком выставляющий свои заслуги, по справедливости надоедает, но, быть может, человек простой недостаточно бывает поощрен, когда ему отказывают в справедливых честных просьбах, заявляемых только для того, чтобы работа спокойно довершилась. Не отвечать—значит отказываться. Вот все, что у меня в запасе, и я полагаю, что это кое-что.

Но трудность в случае личной мною отливки заключается еще в том, что я совсем не умею остужать вторичную ковку, к тому же я открыл на-днях, что и мастеровой, долженствовавший помогать мне, не более меня смыслит это дело. Я только что узнал, что книга, в которой излагаются способы отливки, употреблявшиеся Бушардоном[17], только что вышла в свет. Мне вышлют ее на-днях. По получении ее, когда я изучу эту часть, то легче решусь на что-либо. Тогда, Ваше величество, убедитесь, что и желание мое произвести отливку и страх это исполнить одинаково основаны на желании видеть успешное завершение моего труда...

ПРИМЕЧАНИЯ

Этьен-Морис Фальконэ родился 1 декабря 1716 г. в семье столяра. Он получил возможность с 18 лет обучаться живописи в ателье художника Лемуана, но вскоре избрал своей художественной специальностью скульптуру. В 1744 г. Фальконэ был принят в Академию, а в 1745 г. впервые выступил в Салоне—с гипсовой моделью статуи «Милона Кротонского». Эта статуя явилась дебютной работой Фальконэ в Академии. За этой работой последовал ряд скульптурных фигур и групп: в 1750 г.—«Флора», в 1751 г. ряд фигур для замка Бельвю, в 1755 г. Фальконэ выполняет своего Милона в мраморе, а в 1757 г. заканчивает две мраморные группы—«Грозящий амур» и «Купающаяся нимфа». В это же время Фальконэ начинает работать для только что открывшейся тогда Севрской фарфоровой мануфактуры, и в 1757 г. занимает пост художественного руководителя Севра.

В своей художественной деятельности Фальконэ сближается с Дидро, который высоко оценивает работы мастера, в частности его «Пигмалиона» (ныне в Эрмитаже), сравнивая это произведение с античными скульптурами. После выполнения крупной работы для церкви св. Рока (восемь статуй) Фальконэ при посредстве Дидро, находившегося в переписке с императрицей Екатериной II, получает приглашение в Россию для работы над памятником Петру Великому в Петербурге.

В августе 1766 г. Фальконэ подписывает контракт с князем А. Д. Голицыным, действующим от имени императрицы, и в сопровождении своей ученицы Марии Анны Колло отправляется в Петербург, куда и прибывает в середине декабря того же года. Целых двенадцать лет работает Фальконэ в Петербурге над конным монументом Петру. В этой работе с ним сотрудничает Мария Колло, выполняющая для памятника голову Петра, и русский скульптор Ф. Г. Гордеев, выполнивший бронзовое изображение змеи под копытами «Медного всадника».

На протяжении всего этого долгого периода французскому мастеру приходится выдерживать упорную и тягостную борьбу с придворной кликой, возглавляемой генералом Бецким, всячески мешавшим скульптору реализовать полностью свой замысел и навязывавшим ему самые различные требования и указания. Постоянные разногласия с Бецким, которому было поручено наблюдать за работой Фальконэ над монументом, служат темой ряда писем Фальконэ, в частности его обращений к императрице; он посвящает ее в детали своего замысла и сообщает ей о ходе работ. В 1778 г. Фальконэ, обессиленный борьбой с Бецким и его окружением, покидает Россию, не дождавшись отливки памятника. По дороге в Париж он задерживается на некоторое время в Амстердаме, последние же десять лет своей жизни проводит во Франции (Фальконэ умер 24 янв. 1791 г.).

Фальконэ еще при своей жизни получил известность не только как скульптор, но и как писатель об искусстве. Свою литературную деятельность он начал переводом (довольно неудачным) книг Плиния, в 1760 г. он зачитал в Королевской академии в Париже свои «Размышления о скульптуре», которые выпустил отдельным изданием в 1761 г. в Амстердаме, в 1771 г. там же вышли в свет «Наблюдения над статуей Марка Аврелия». Переписка, которую Фальконэ вел в России, была опубликована в «Сборниках имп. русского исторического общества», том XVII (1876), а полное собрание всех писаний Фальконэ было издано после смерти мастера, в Лозанне, в 1781 г.

Мы приводим почти полностью упомянутый трактат Фальконэ «Размышления о скульптуре», интересный критическим подходом к античной скульптуре и мыслями о родстве барельефа с живописью. Из переписки Фальконэ мы избираем те его письма, которые связаны с работой над

«Медным всадником» и раскрывают как эстетические идеи, положенные мастером в основу этого замечательного произведения, так и перипетии его борьбы за осуществление своего замысла. Некоторым дополнением к характеристике художественных взглядов Фальконэ, стоявшего несколько в оппозиции к ортодоксальному классицизму винкельмановского типа, является письмо Менгса к скульптору, приводимое нами ниже (см. А.-Р. Менгс).

* * *

1. «Не всем им дано одно лицо, но, как подобает сестрам, их лица и не различны» (Овидий, Метаморфозы, кн. IV).

2. Великий итальянский архитектор *Борромини* и французский архитектор *Мейссонье* (1675—1750) трактуются в данном случае Фальконэ как наиболее крайние выразители первый—стиля барокко, второй—французского рококо. Против крайностей барочной эстетики и направлен весь этот пассаж речи Фальконэ,—равно как в значительной степени и вся речь. О Мейссонье см. ниже, примеч. 14.

3. *Граф де-Кейлюс* (Comte de Caylus, 1692—1765)—французский археолог, пропагандист античного искусства; путешествовал по Греции, Италии, М. Азии, участвовал в раскопках в Трое, Эфесе. Опубликовал «Собрание египетских, этрусских, греческих, романских и галльских древностей» (Париж, 1752—1767), «Собрание гравированных камней» и др.

4. *Франсуа Фламандский*—прозвище Жюльена Дюкенуа (Julien Duquesnois, 1594—1642), скульптора, работавшего в Италии и Фландрии. По приглашению Ришелье Дюкенуа должен был переехать во Францию для организации в Париже школы скульптуры, но перед самым отъездом внезапно умер. Главные произведения Дюкенуа—в Риме (в базилике св. Петра и др.) и в Брюсселе.

5. *Пюже* (Pierre Puget, 1622—1694)—крупнейший мастер французской скульптуры XVII века.

6. *Легро* (Pierre Legros, 1666—1719)—французский скульптор, автор многочисленных церковных и аллегорических композиций, отмеченных чертами маньеризма («Триумф религии над ересью» и др.).

7. *Сарразэн* (Jaques Sarrazin, 1583—1660)—французский скульптор, учился в Италии, один из основателей парижской Академии живописи и скульптуры. Автор кариатид луврского фасада (на так называемом Павильоне часов).

8. *Рускони* (Camille Rusconi, 1660—1723)—итальянский скульптор, автор мавзолея папы Григория XIII в соборе св. Петра, надгробия Собесских в церкви Капуцинов и др.

9. Речь идет о памятнике Петру I, выполнение которого было поручено Фальконэ и осуществлялось под общим наблюдением И. И. Бецкого (см. ниже). Над памятником Фальконэ работал 12 лет.

10. Для церкви св. Рока в Париже Фальконэ исполнил в 1756 г. две скульптурные группы—«Благовещение» и «Положение во гроб».

11. В статье, посвященной выставке 1765 г., Дидро писал о Фальконэ: «Нет человека более ревнивого к признанию его современниками и более

равнодушного к признанию его потомством. Он доводит эту философию до недостижимой степени и сто раз мне рассказывал, что ни гроша не даст за то, чтобы закрепить вечное существование за самой превосходной из своих статуй». Против этого утверждения Дидро, которое напомнила скульптору Екатерина II, Фальконэ и полемизирует в приводимом письме.

12. *Бецкой Ив. Ив.* (1704—1795)—сановник времен Петра III и Екатерины II, долгое время жил за границей. В 1762 г. был назначен главным директором канцелярии строений и домов, а в 1763 г.—управляющим Академией художеств. Руководил рядом сооружений в Петербурге, в частности возведением памятника Петру I на Сенатской площади, а также устройством гранитных набережных Невы и др. Написал большой доклад о постановке воспитательных и учебных заведений под названием «Генеральное учреждение о воспитании юношества обоего пола». Будучи для своего времени и круга довольно образованным человеком, Бецкой претендовал на безапелляционное руководство работой Фальконэ и тем немало мешал творчеству мастера.

13. Конная статуя Филиппа IV в пригородном дворце близ Мадрида, исполненная скульптором *Такка.* Бецкой предлагал Фальконэ в его работе следовать этому образцу, а также статуе Марка Аврелия в Риме.

14. *Мейссонье* (Louis-Auréle Meissonnier, 1675—1750)—французский художник, проявивший себя в ряде отраслей искусства: он работал как живописец, скульптор, архитектор, декоратор и ювелир. Получил от Людовика XV титул «рисовальщика королевского кабинета» и «ювелира короля». Из скульптурных произведений Мейссонье известно надгробие Бегенваля в церкви Сан-Сюльпис в Париже.

15. Речь идет о скульптурном изображении змеи на памятнике Петру I.

16. Генерал Бецкой.

17. *Бушардон* (Edmond Bouchardon, 1698—1762)—выдающийся французский скульптор эпохи Людовика XV. Работал в сухой «классической» манере. Интересны рисунки Бушардона, изображающие типы парижской улицы и составляющие своим ярким реализмом контраст его скульптурному стилю.

Antonio Raffael Mengs

АНТОН-РАФАЭЛЬ МЕНГС

(1728—1779)

Письмо к Фальконэ в Петербург

Не удивляйтесь тому, что человек, Вам незнакомый, берет на себя смелость Вам писать. Но общность наших художественных качеств дает мне право на это. Ваше имя мне знакомо уже много лет, однако я не имел удовольствия видеть какие-либо Ваши работы, и лишь из Ваших писаний я могу заключить, что Вам известно о моем существовании. Уже давным давно я хотел с Вами познакомиться, так как надеялся извлечь значительную пользу из Ваших уроков. Мое желание было частично удовлетворено, так как г. Зиновьев, русский министр при испанском дворе, возымел любезность одолжить мне второй том перевода книг Плиния об искусстве.

Раскрыв книгу, я натолкнулся на наблюдения о статуе Марка Аврелия[1] и прочел их. Этот труд показался мне очень основательным и сделанным гениальным человеком, который высказывается здесь с большой выразительностью и вместе с тем с излишней горечью (простите меня за откровенность).

Разрешите мне поделиться с Вами моими взглядами на статую Марка Аврелия. Я убежден, что Ваши замечания обоснованы: ведь Вы же видели само произведение на месте и одновременно наблюдали в Италии все конные статуи. Но думаю, Вы не будете очень удивляться восхвалениям, которые относятся к этой статуе. Все другие, хотя они и являются более правдоподобными, кажутся при сравнении с ней холодными и безжизненными. Я говорю здесь о статуях самых искусных скульпторов, имеющихся в Венеции и Флоренции, так как те, которые находятся в Пиаченце, равно как и произведе-

ния Бернини в Риме, а также Корнашини не заслуживают вообще никакого внимания.

Никто, занимающийся подлинным античным стилем, не захочет утверждать, что во времена Марка Аврелия делали первоклассные вещи; если причислить коня Марка Аврелия к этой категории, то это будет лишь относительно; Вы знаете, что люди со вкусом отмечают не безошибочные вещи, а как раз те, которые носят печать чего-то экстраординарного и значительного. Конь Марка Аврелия нас очаровывает, потому что в нем много живости, и возможно как раз то, что Вы считаете ошибочным—постановка ног,—придает ему то движение, то замечательное выражение, которое исходит не из обычного механизма, а есть следствие преходящего состояния, в котором животное может стоймя находиться лишь минуту.

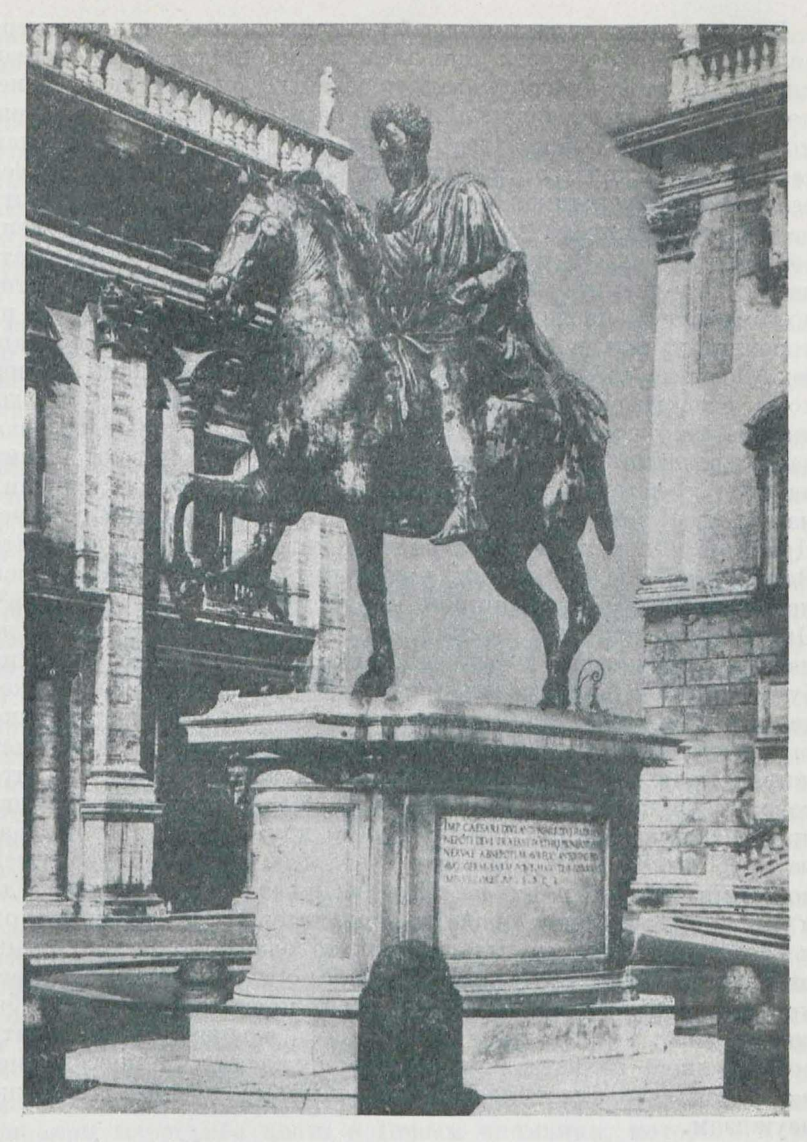
Что касается всадника, то он изображен не в виде мужчины, желающего сидеть красиво на лошади, а как император, который с благоволением протягивает правую руку вперед, знаменуя этим, по старинному обычаю, мир народу, а левой держит коня на узде.

Правда, я не настолько сведущ, как Вы, в качествах и движениях лошади, так как у меня было мало возможностей это изучить; лишь из знания движений человека, которые я изучал, я заимствую уменье обращаться в искусстве с конем. Я знаю в Риме нескольких художников, которые относились критически к классическим произведениям древних, и если они копировали ватиканского или медицейского Аполлона, они были того мнения, что они могут кое-что в нем улучшить, если они снимут свинцовый припой. Однако в этом случае пропадала бо̀льшая часть красоты оригинала, но это, впрочем, сюда не относится.

Ваши высказывания по поводу моего друга Винкельмана главным образом побудили меня написать это письмо. То что Вы говорите, для меня было тем больнее, что Ваша неприязнь к нему происходит исключительно от его неосторожного панегирика мне, что Вы сами и отмечаете. А так как я рассматриваю эту похвалу лишь как проявление дружбы, то я вынужден, также в качестве друга, за него ответить. Помимо этого, в глубине души у меня есть желание занять этим письмом маленькое место в Вашем внимании, которого я во всяком случае не заслужил бы, если бы я так думал о себе и так высоко себя ставил, как это делает мой панегирист.

...Произведения великих людей античности я изучал по мере сил и нахожу, что эти произведения принадлежат к первоклассным, что они задуманы и созданы с очарованием, с непостижимой силой суждения и с самым лучшим, построенным на основах искусства и природы, вкусом. Я признаю также превосходство рафаэлевского гения и заслуги всех остальных художников прошедшей эпохи, но все же не могу не отдать должного восхищения легкости и ценности моих современников. Я поставил перед собой задачу подражать всему тому значительному, что я нахожу у других, и я охотно довольствуюсь последним местом среди тех, которые идут по хорошим путям, и очень далек от того, чтобы быть во главе тех, которые соблазняются фальшивым блеском славы. Я нахожу отчасти свое удовлетворение в том, что мои произведения имеют хороший прием у тех народов, которые воздают дань уважения при жизни художника и оцениваются ими наравне с самыми значительными произведениями умерших мастеров. Я могу быть доволен успехом моих картин в Риме, Дрездене, Флоренции и Мадриде, и потому я прошу извинить Винкельмана за то, что он, увлекаемый дружбой, разразился преувеличенным панегириком к одному из своих земляков[2]. Он говорит так же как всякий, кто хочет хвалить друга,—и не надо принимать его выражений буквально. Ведь Вы сами не будете понимать в буквальном смысле слова выражение, которое Вы употребляете для похвалы Вашего соотечественника г. Пюже, что в жилах одной из его мраморных статуй течет живая кровь. Я далек от того, чтобы защищать все то, что говорит Винкельман, так как было бы несправедливо защищать каждую слабую сторону своего друга, но также несправедливо было бы не защитить его тогда, когда ты вооружен доводами. Винкельман не был беспристрастным судьей, да и не принадлежал к нашему искусству... Но если бы он и был таким, как мы, художники, то разве мы застрахованы от неправильных суждений? Если бы мы обладали этой прекрасной привилегией, то все наши произведения были бы совершенны. У нас нет недостатка в возможностях делать совершенное, нехватает лишь силы суждения, и повседневно случается, что мы делаем вещи, которые позднее сами же осуждаем.

То что Винкельман говорит о голове коня Марка Аврелия, быть может согласно нашим современным понятиям о кра-



Марк Аврелий (римская античная статуя перед зданием Капитолия)

соте этого животного, является неосновательным[3]. Только примите во внимание, что ни в каком старом памятнике нельзя найти головы лошади, похожей на овцу, а все же эта форма, называемая в Испании «карнано», кажется нам очень красивой. Поэтому я думаю, что древние считали красивой голову лошади, похожую на быка, как знаменитый Буцефал Александра. Винкельман писал кое-что и до того, как он вполне познал античность, но этот прямой человек был, по моему глубочайшему убеждению, неспособен из человеческих соображений пожертвовать правдой в пользу какого-либо интереса...

Винкельман посвятил свою книгу искусству, времени и мне. Лишь время может показать, полезно ли его произведение. Я в этом не сомневаюсь и убежден, что каждый, кто прочтет его историю с намерением поучиться, особенно же тот, кто внимательно просмотрит статью из первой части, очень обогатит свои познания в античности. И если даже там чувствуется страстная любовь к грекам, это будет тем полезнее, что все хорошее, взятое современниками у греков, вытекало из этого счастливого пристрастия. Пока это пристрастие жило в Италии, искусства там были в славе и почете; во Франции они приходили в упадок по мере ослабления этого пристрастия, а там, где оно вообще не распространилось, там и искусство не достигло совершенства.

И думаете ли Вы много выиграть от того, что убедите свет в том, что Винкельман невежда, а Цицерон, Плиний, Павзаний, Квинтилиан и остальные древние писатели ничего не понимали в своих высказываниях об искусстве? Лаокоон, Умирающий гладиатор, Аполлон, Венера и разные другие статуи были славой греков. И Вы сами не можете отрицать, что прекрасные пропорции, идеальная красота, легкость позы, благородство и гармоничность стиля, знание костей и мускулов, глубокое выражение, одушевленность и живость характеров, одежды, которые покрывают наготу, но не прячут ее, и, наконец, работа, которая при любом освещении кажется красивой, должны рассматриваться как достоинства, которые следует в самой высокой степени признать в произведениях греков. Вы сами знаете, с какими трудностями приходится бороться, чтобы добиться хотя бы одного из перечисленных качеств, и если Вы хотите быть справедливым, то Вы должны признать, что в сравнении с этими достоинствами—уменье

хорошо показать складки, плоть и жилы еще очень невелико; наконец решительность в чертах, свободный рисунок, и то что зовут одухотворенностью—к чему единственно и исключительно стремится современность,—теряется рядом с глубокой красотой античности.

Я желаю, чтобы Вам выпало на долю делать такие произведения, которые дали бы нам признаки превосходства Вашего таланта и очень жалею, что не могу увидеть прекрасной статуи всадника, над которой Вы работаете, так как я слышал столько похвалы ей, и представляю себе, что она намного облагородила бы мой вкус. В дальнейшем очень желаю, чтобы Вы опубликовали свои изыскания, которые Вы делали о фигурах лошади с тем, чтобы публика и искусство могли бы извлечь пользу Ваших воззрений.

Простите, что обременил Вас этим длинным письмом. Сделайте мне честь Вашей дружбой и примите уверение, что в Риме, куда я на-днях уезжаю, я всегда готов к Вашим услугам.

ПРИМЕЧАНИЯ

Антон-Рафаэль Менгс родился 22 марта 1728 г. в Богемии, умер 29 июня 1779 г. в Риме. Отец мастера—Измаэль Менгс был художником живописцем, и с раннего детства Антон-Рафаэль оказался в кругу художественных интересов. В 1741 г. Менгс уже в Риме, где он и получает свое художественное образование, в течение трех лет внимательно изучая старых мастеров. В 1744 г. Менгс приезжает в Дрезден, где вскоре приобретает известность как портретист и религиозный живописец. В следующем году он становится придворным художником при саксонском короле. В 1755 г. происходит знаменательная встреча Менгса с Винкельманом, положившая начало тесной дружбе и совместной работе над изучением античности (так, вместе с Менгсом Винкельман составляет «Описание статуй, находящихся в Бельведере»).

В 1759—1761 гг. Менгс снова в Риме, где он между прочим выполняет копию с «Афинской школы» Рафаэля. Здесь же он пишет свою крупнейшую оригинальную вещь—«Парнас». Менгс приобретает широкую известность как один из лидеров нового классицизма, и Винкельман превозносит его как значительнейшего из своих современников, объявляя его носителем подлинного античного духа в искусстве.

В 1761 г. Менгс получает приглашение в Мадрид. По заказу двора он выполняет фрески в Мадриде и Аранхуэце. В 1769—1772 гг. Менгс опять в Риме, а в 1773 г. он снова возвращается в Мадрид. Его известность и влияние приобретают международный характер,—в Италии, Саксонии, Испании и даже Франции в нем видят одного из крупнейших живописцев нового направления. Не без влияния оказывается его творчество и на вождя французского классицизма—Луи Давида, который знакомится с работами Менгса еще во время своего ученического путешествия в Италию.

Из довольно многочисленных теоретических писаний Менгса мы приводим лишь одно его письмо, адресованное из Мадрида в Петербург знаменитому французскому скульптору Этьену Фальконэ, работавшему тогда при дворе Екатерины II над памятником Петру (см. стр. 155—163). Письмо это—очень любопытный документ из истории классицизма XVIII века, бросающий свет на борьбу отдельных течений и оттенков внутри этого большого художественного движения. Фальконэ в своих комментариях к переводу Плиния полемизировал с Винкельманом и в частности оспаривал ту исключительно высокую оценку, которую Винкельман давал Менгсу (так, мы читаем у Винкельмана в его «Истории искусств древности»: «...Воплощение всех вышеописанных красот древних фигур мы найдем в бессмертных произведениях Антона-Рафаэля Менгса, главного придворного живописца королей Испании и Польши, величайшего художника своего, а может быть и последующих времен. Он, подобно Фениксу возродился из пепла первого Рафаэля, чтобы научить мир красоте в искусстве и достигнуть в нем высшего взлета человеческих сил»). Защите позиций Винкельмана (а следовательно, и своих позиций, и этой оценки) посвящено письмо Менгса, отправленное им в далекий Петербург тому человеку, который всегда стремился занять в «классическом» движении несколько обособленное место, возражая против винкельмановской канонизации античности и внося в свои оценки античного искусства изрядную долю критицизма (см. в настоящем томе «Размышления о скульптуре», стр. 134 и сл.). Именно вокруг этой основной проблемы—отношения к художественным началам античности—и вращается полемика Менгс (точнее—Менгс-Винкельман)—Фальконэ. К сожалению, мы не располагаем сведениями о том, как реагировал на письмо Менгса его адресат и ответил ли Фальконэ своему прославленному корреспонденту.

* * *

1. Речь идет, очевидно, о небольшом трактате Фальконэ «Наблюдения над статуей Марка Аврелия». Упоминающийся несколькими строками выше перевод книг Плиния—также труд Фальконэ, выпущенный им еще

в конце 50-х годов. Трактат о статуе Марка Аврелия вышел в свет отдельным изданием в Амстердаме в 1771 г. Надо полагать, что Менгс пользовался книгой, в которой оба эти труда Фальконэ были переплетены вместе.

2. «Панегирик» Менгсу, произнесенный Винкельманом, находим в «Истории искусств древности», в разделе «О способности чувствовать прекрасное в искусстве». Выше мы привели слова Винкельмана, относящиеся к Менгсу. Продолжая свое восхваление последнего, Винкельман называет Менгса «восстановителем искусств» и «немецким Рафаэлем» (см. И. *Винкельман.* Избр. произведения и письма, изд. «Академия», стр. 332—333).

3. Винкельман пишет в том же труде: «...прекраснее и умнее головы коня Марка Аврелия нельзя найти в природе» (там же, стр. 327).

А.-Р. Менгс. Выбор Париса

ЖАК-ЛУИ ДАВИД

(1748—1825)

О конкурсе 1772 года [1]

Будучи втянут в игру, я делал, чтобы достигнуть успеха, исключительные усилия, увы совершенно бесполезные. Время еще не пришло. Мне рано пришлось на своем опыте убедиться в людской несправедливости. Полный увлечения, я выслушиваю название сюжета «Диана и Аполлон, пронзающие стрелами детей Ниобеи». Тотчас Овидий встает перед моими глазами, я делаю композицию, и профессор одобряет ее. Вернувшись домой, спешу заглянуть в «Метаморфозы», перевожу ту, которая относится к моему сюжету, и начинаю самому себе аплодировать, что так хорошо все припомнил. Пишу свою картину. Овидий так хорошо уложился в моей голове, что все что я ни делал, меня вполне не удовлетворяло. Я начинаю вновь, не думая о том, что если писать вновь по живописи, которой не было времени как следует просохнуть, то новые краски могут измениться. Это как раз и случилось за три месяца ожидания присуждения премии. Но не будем предвосхищать событий.

Моя картина закончена; конкуренты, учителя, товарищи— все единогласно отдают премию мне. Помещаю мою картину вместе с картинами моих товарищей в залу, закрытую для всех. Мы уступаем свои ателье, которые называются ложами, скульпторам, также выступающим на соискание (но на другой сюжет) «Римской премии». Они занимают ложи то же количество времени, затем устраивается публичная выставка картин и барельефов. Проходит недели две на покрытие лаком, на экспозицию и, наконец, на присуждение премий. Вот тогда-то я и заметил, как моя картина почернела: я сказал уже о причине этого. Те кто видел ее раньше, не узнавали ее или, по крайней мере, под этим предлогом отклонили мою кандидатуру.

Л. Давид. Бой Марса с Минервой

Выносят, наконец, решение: премию получил Жобер. Отмечают, однако, что если его полотно и более приятно по колориту, то нельзя отвергнуть мою картину, заключающую красоты, более соответствующие сущности исторической живописи, что моя картина сильнее в композиции, рисунке, экспресии—в существенных свойствах искусства, что надо дать вторую первую премию и не разделять двух друзей.

О Рафаэле

О, Рафаэль, божественный человек, ты, поднявший меня постепенно до античного. Ведь именно ты, возвышенный живописец, среди новых художников наиболее близок к этим неподражаемым образцам. Ты же дал мне возможность понять, что античность еще выше тебя. Ты, живописец чувствительный и благодетельный, поставил меня лицом к лицу перед возвышенными остатками древности. Ведь это твои полные знания и очарования картины заставили меня открыть в них красоты. Удостой признать меня, после перерыва в триста лет, одним из твоих наиболее преданных учеников. Мой энтузиазм перед твоими произведениями и моя признательность за те познания, которые ты мне передал, позволяют мне признать тебя моим учителем. Ты дал мне своей рукой и другое. Ибо ты поставил меня перед школой античности: не тебе ли обязан я этой благодатью. Такого великого учителя я не покину никогда в жизни.

Письмо художнику Викару [2]

Париж, 14 июня 1782 г.

Я просто не знаю, дорогой мой Викар, в каких выражениях высказать вам благодарность за превосходный рисунок, который вы мне послали, и то что вам хочется, чтобы я для вас сделал, ничто по сравнению с деликатной манерой, с которой вы только что действовали по отношению ко мне. Свидетельствую вам вечную благодарность, и если моя дружба может быть вам приятна, располагайте ею, будьте ее хозяином.

Торопятся посмотреть рисунок, и все приходят в восхищение. Одни говорят: «У Мишаллона много таланта, но если бы у него было нарисовано, как это, было бы совсем другое дело». Вас, наконец, прямо засыпают похвалами. Я видел ваши

рисунки у г. Лакомба, и не знаю, сообщил ли он вам о моем полном удовлетворении; повторяю вам это еще раз. У вас хорошая репутация, но каждый спрашивает: пишет ли он, будет ли он писать? Я им сказал, что да, и вы знаете мою манеру. Я им сказал: парень весьма ловок, он всегда сумеет воспользоваться обстоятельствами.

Наконец-то вы во Флоренции, подумайте только, во Флоренции—на родине Микеланджело. Вспомните, как мало времени учился он живописи. Чувство и рисунок—вот лучшие учителя в умении водить кистью. Неважно, делают ли мазки справа, слева, сверху, вниз или горизонтально; если освещение на своем месте, живопись выйдет, как следует. Горе тому, кто говорит, что он не умеет писать, желая этим сказать, что он не умеет смешивать краски; он никогда не будет живописцем, даже когда научится сочетать тона. Он не сказал бы этого, если бы у него было то, что мы называем «чувством». Так обстоит дело с великим Гвидо (Рени), столь ценимым у нас; я не люблю его и признаю только его умение сочетать краски, а головы его не имеют того, что я требую; я имею в виду Гвидо в целом, ибо у него есть отдельные картины, которые я признаю.

А Фра-Бартоломео. Какой это человек! Что за головы стариков у него! Ах, Флоренция! Как далеко ты от Парижа! Флоренция! Флоренция! Вы там теперь наслаждаетесь ею.

Я в этой бедной стране, как собака, которую бросили в воду и которая старается добраться до берега, чтобы сохранить свою жизнь. И я, чтобы не потерять то немногое, что я вынес из Италии, стремлюсь только сохранить это. А ведь тот, кто только старается не утратить, можно сказать, почти что начинает итти назад. Я рассчитываю вновь увидеть в непродолжительном времени и Флоренцию и Рим, но не верьте тем, кто будет рассказывать вам о моем путешествии, ибо ничего еще с ним не налажено. Когда все будет решено, я вас уведомлю.

Итак, сообщу я вам, что пишу сейчас картину на мной придуманный сюжет[3]. Изображаю Брута как человека и отца, у которого отняли детей, как он возвращается к своему очагу, куда ему приносят для погребения двух его сыновей. Он стоит у подножия статуи Рима, и его отвлекают от его скорби лишь крики жены и ужас и обморок старшей дочери. Это прекрасно в описании, что же касается картины,—я не смею еще ничего сказать. Кажется, я не солгу, если скажу, что многие довольны композицией, но я сам не смею пока еще высказать своего

суждения... Вы доставите мне удовольствие, сделав набросок головы для прически в том повороте, который я вам сейчас намечу. Мне кажется, что вы найдете это скорее всего в вакханалиях. Часто подобного рода положения встречаются у вакханок; возьмите, где хотите, только пришлите мне прическу молодой девушки с растрепанными волосами, но прическу стильную. Не вздумайте прислать мне законченный рисунок: мне этого не требуется; мне надо только эскиз, где можно бы было различить общую массу волос.

Я сообщил Жиродэ[4], что вы вспоминаете о нем; он очень чувствителен к этому и просил меня не забыть написать вам, какое это доставило ему удовольствие, и что он постарается так или иначе повидаться с вами по приезде в Рим. Я того же мнения, что и вы, относительно художников, о которых вы мне говорили: Сент-Урсе, Канове, Виньяли и др., за исключением того, что я ставлю Канову выше Жюльена, по крайней мере в отношении пути, по которому он идет.

Прощайте, Викар. Очень обязан вам за рисунок, считайте меня своим другом на всю жизнь.

Давид

Об Академии[5]

Академия—это как бы лавочка парикмахера, из которой нельзя выйти, не выпачкав одежды белым. Сколько времени придется вам потерять, чтобы забыть условные положения, условные движения, которыми, как каркасом, профессоры стесняют грудь натурщика. Этот последний и сам под их влиянием преисполнен манерности. Они научат вас, без сомнения, рисовать торс, наконец научат ремеслу, ибо они живопись превращают в ремесло; что касается меня, я ненавижу ремесло, как грязь.

Просьба,

поданная в Королевскую академию живописи и скульптуры нижеподписавшимися членами Академии[6].

5 декабря 1789 г.

Имеем честь представить в Академию просьбу относительно преобразования этого славного учреждения, членами которого мы состоим. Наиболее мудрые законы становятся с те-

чением времени неудобоисполнимыми и даже вредными. Законы Академии могут быть таковыми в том или ином случае.

Поэтому мы просим о созыве общего собрания Академии, на котором все члены без различия приняли бы участие путем письменного голосования, о назначении нескольких комиссаров, которые были бы избраны в числе, пропорциональном всем разрядам, ее составляющим, и во главе которых мы охотно увидели бы г. директора.

Эти комиссары будут работать по пересмотру статутов, по искоренению злоупотреблений, если они имеют место, по установлению новых правил, если в том явится необходимость, с тем, чтобы дать нам, наконец, организацию братскую и вместе с тем вполне удовлетворяющую всех художников, составляющих Академию, и способную поощрить учеников, которые должны быть нашими преемниками.

Господа комиссары доложат затем общему собранию Академии о результате своей работы, чтобы ее обсудить и утвердить, если потребуется, всей Академией.

Подписи (в числе подписавшихся Давид)

Письмо в журнал «Парижская хроника»[7]

16 августа 1791 г.

Я только что узнал, что многочисленная группа художников, неимеющих привилегий, обратилась с петицией в Национальное собрание, чтобы получить от него позволение выставить свои произведения в салоне Лувра вместе с работами привилегированных художников, и что Собрание направило их просьбу в Комитет конституции. Так как я не сомневаюсь, что Национальное собрание отнесется благосклонно к их петиции, уже решенной одной из статей конституции, уничтожившей все корпорации и все их привилегии, и так как я хочу в то же самое время удовлетворить желание тех членов Национального собрания, которые хотели бы видеть прежние работы, я считаю себя обязанным заявить, что я приму участие в этой выставке лишь в том случае, если она не принесет ущерба праву художников соревноваться на общей генеральной выставке во дворце, который декретом Собрания уже признан национальным.

Вследствие этого, поскольку петиция художников не получила от Национального собрания формального отказа, я вы-

ставляю свои прежние работы только в том месте, которое будет предоставлено всем тем, кого уже публика видела, чтобы не могли сказать, что я согласился на захват выставки печальной памяти привилегированным обществом, называемым *Академией живописи*.

Письмо президенту Национального собрания

7 февраля 1792 г.

Господин президент! Собрание поручило мне обучение принципам моего искусства двух детей[8], которым, кажется, сама природа предназначила быть живописцами, но которым судьба отказала в средствах для приобретения необходимых познаний, чтобы таковыми сделаться. Какое счастье для меня быть выбранным первым наставником этих молодых людей, которых по справедливости можно назвать детьми нации, так как они ей обязаны всем.

Какое счастье для меня! Я повторяю это, мое сердце живо это чувствует, но для меня трудно высказать это. Ведь мое искусство заключается не в словах, а целиком в действии. Дайте мне время, и мои неустанные заботы докажут, как я ценю выбор, который на меня пал. Я уже получил награду. Я не предполагаю, что Собрание соблаговолит уменьшить честь предпочтения, которое оно мне оказало, назначением вознаграждения за труды, которые я несу по обучению этих двух моих приемных детей. Любовь к деньгам никогда не получала в моей душе преобладания над любовью к славе, которую я ставлю выше всего.

Остаюсь с уважением Давид

Письмо президенту Национального собрания

2 мая 1792 г. В год IV свободы

Господин президент! Получив от моих товарищей комиссаров-судей максимум из работ по поощрению живописи, скульптуры и пр., декретированных Национальным собранием, я испытал чувство живейшего удовлетворения. Но когда я получаю все, чего может желать человек, для которого слава единственная необходимость, я спешу просить Национальное собрание разрешить мне отказаться от премии, которая ничего не прибавит к моему поощрению и которая, будучи распределена

между многими художниками, уже зарекомендовавшими себя своим талантом, помогла бы развитию в них таких способностей, которые не могли проявиться за неимением случая.

Будучи убежден, что именно к таковым только должен применяться термин поощрение, содержащийся в декрете, я полагал, что, имея уже работы, заказанные нацией, как-то картину, представляющую «Клятву в зале для игры в мяч», я не мог принять других, потому что это значило бы нарушить закон, запрещающий распространять на одно и то же лицо многие преимущества.

Однако мои коллеги, несмотря на мой формальный отказ и на мотивы, которые я им изложил, назначили мне максимум, который они определили в 7000 ливров.

Настаивая на своем отказе, я думаю, господин президент, что Национальное собрание оказало бы действительную услугу искусству, для которого эта сумма предназначена, если бы оно уполномочило комиссаров-судей разделить эту сумму в 7000 ливров на три части: одну в 3000 ливров и две по 2000 ливров каждая. Такое постановление увеличило бы число поощренных художников и уменьшило бы сожаление комиссаров, что им не удастся воздать справедливость тем, кто ее заслуживает, в виду того, что число ограничено декретом.

Остаюсь с уважением и пр. Давид

Письмо мэру Парижа
об организации праздника по случаю возвращения швейцарских солдат

1792 г.

Господин мэр, господа! Через несколько дней мы увидим среди нас наших братьев—солдат из Шатовье[9]. Их цепи пали по гласу Национального собрания; их преследователи избежали меча закона, но не позора. Скоро благородные солдаты увидят Марсово поле, где их сопротивление деспотизму подготовило царство закона; скоро они обнимут своих братьев по оружию, храбрых французских гвардейцев, с которыми они разделяли героическое неповиновение.

Отеческое благоволение и отменные почести в отношении солдат из Шатовье возместят долг, которым обязано им отечество. Таким образом навеки удостоятся одобрения эти про-

явления гражданской доблести. Этот трогательный праздник будет повсюду ужасом тиранов, надеждой и утешением патриотов. Таким путем мы докажем Европе, что народ не бывает неблагодарным, подобно деспотам, и что нация, сделавшись свободной, умеет вознаграждать поддерживающих свободу и сумеет уничтожить заговорщиков даже на ступеньках трона.

Многочисленные граждане возложили на нас поручение по отношению к вам, которое мы выполняем с доверием и с радостью. Они приглашают вас через наше посредство быть участниками этого праздника, который патриотизм и изящные искусства сделают импозантным и достопамятным. Пусть должностные лица народа освятят своим присутствием торжество мучеников за дело народное: они сохранили в оковах ту внутреннюю и моральную свободу, которую никакие цари не могут похитить. Отечество вырезало на их цепях клятву *«жить свободными или умереть»*, как оно награвировало ее на национальных пиках, как запечатлело ее в ваших сердцах, в наших и в сердцах всех настоящих французов.

Давид, Шенье, Теруань, Ион и др.

Речь в Конвенте

26 октября 1792 г.

Граждане, 8 числа этого месяца гражданин Госсюэн вам представил следующий декрет:

Национальный конвент заявляет, что город Лилль[10] имеет большие заслуги перед отечеством; он одобряет патриотизм и храбрость жителей и гарнизона.

Будет передано Лилльской коммуне трехцветное знамя со следующей надписью:

«Городу Лиллю признательная Республика».

Будет предоставлено предварительное вознаграждение в два миллиона из выручки от продажи имущества эмигрантов.

Этот проект декрета был отложен и передан на рассмотрение соединенных комиссий—военной, дипломатической, финансовой и вспомогательной. Как бы почетны ни были знамя и надпись, которыми гражданин Гюссюэн предложил вам наградить жителей города Лилля, вы подумали, без сомнения, что это памятник слишком непрочный для того, чтобы выказать перед потомством и перед всем миром чувства признательности и восхищения Республики к храбрости, бескорыстию,

Л. Давид. Велизарий, просящий милостыню

героизму, благородному патриотизму доблестных и неустрашимых граждан города Лилля.

Итак, я предлагаю воздвигнуть в этом городе, так же как в городе Тионвиле, большой памятник—пирамиду или обелиск из французского гранита из каменоломен Ретеля, Шербурга или из каменоломен бывшей провинции Бретани.

Я прошу, чтобы, по примеру египтян или других древних, эти оба памятника были возведены из гранита, как камня, наиболее прочного, который сможет довести до потомства вос-

поминание о славе, которой покрыли себя обитатели Лилля и Тионвиля.

Я прошу также, чтобы остатки мраморов от пьедесталов статуй, разрушенных в Париже, равно как и бронзы от этих пяти статуй, были употреблены на украшения этих двух памятников, чтобы самое отдаленное потомство знало, что два первых монумента, воздвигнутые новой республикой, были построены из обломков пышности пяти последних французских деспотов.

Я думаю, что вы согласитесь со мной, что справедливость Национального конвента и честь всех французских республиканцев требует, чтобы имена каждого из жителей городов Лилля и Тионвиля, которые умерли, защищая свои очаги, были написаны на названных памятниках.

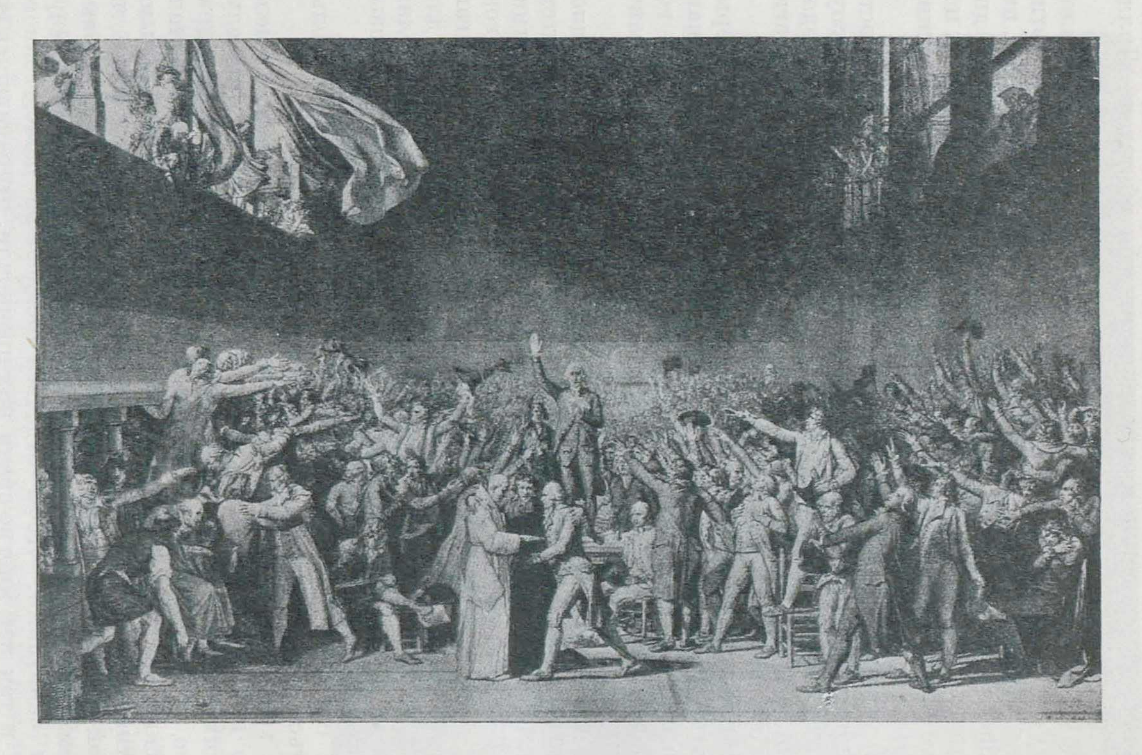
Я предлагаю, чтобы Феликс Вимфен и другие офицеры, солдаты и жители, как Тионвиля, так и Лилля, которые наиболее отличились во время этих осад, получили бы венок города, с тем чтобы после их смерти их имена были написаны на этих памятниках.

Я предлагаю также, чтобы, по примеру древних, Национальный конвент прибавил к имени этих двух городов эпитет, который характеризовал бы славу, заслуженную их защитниками, и чтобы оставить каждому лицу без различия пола и возраста неуничтожимую память об этих осадах, я предлагаю вам выбить медаль из бронзы с изображением, различным для Лилля и для Тионвиля, а эти медали раздать всем обитателям обоих городов. Эта медаль будет также выбита из бронзы, происходящей от пяти разрушенных статуй.

Я обращаю ваше внимание, чтобы было запрещено пользоваться этой медалью для ношения на себе.

Я хотел бы, чтобы мое предложение выбивать медали имело место при всех славных или счастливых событиях, уже случившихся или которые произойдут в республике,—в подражание грекам и римлянам, которые благодаря своим металлическим свитам познакомили нас не только с замечательными событиями и великими людьми, но и с прогрессом их искусств.

Так как наши французские художники предались первые устремлениям революции и многие из них пренебрегли мирными занятиями, чтобы отдаться поддержке общественного дела, и так как многие среди них предпочли, отправившись на границы, славу республики своей личной славе, то Нацио-



Л. Давид. Клятва в зале для игры в мяч

нальный конвент не может, мне кажется, дать им ни более славное, ни более удовлетворительное свидетельство благодарности, как пользуясь этими художниками для этой цели во имя всей республики, чтобы передать ее славу всему миру и донести ее до потомства.

Позвольте обратить ваше внимание на то обстоятельство, что именно пожару обязан Лондон шириной, красотой и правильностью большей части своих улиц и удобством своих тротуаров. Не было ли бы поэтому уместным и полезным заказать составить генеральный план в Лилле, так же как и в Тионвиле, прежде чем заняться восстановлением разрушенных зданий или реставрацией поврежденных.

На этом-то генеральном плане можно найти наиболее подходящее место на общественной площади для возведения в этих двух городах мною предложенных гранитных памятников.

В заключение я прошу назначить комиссаров для рассмотрения моих предложений с вытекающими из них последствиями, чтобы дать отчет Национальному конвенту в наивозможно краткий срок. Эти комиссары должны сговориться с комиссиями, которым вы передали проект декрета господина Госсюэна.

Речь на заседании Конвента 29 марта 1793 г.
при поднесении картины, изображающей убитого Лепелетье[11]

Каждый из нас должен дать отечеству отчет в талантах, которые он получил от природы; если форма различна, цель должна быть одною и той же для всех. Истинный патриот должен со всем старанием пользоваться всеми средствами для просвещения своих соотечественников и постоянно показывать им проявления высокого героизма и добродетели.

Вот это я и попытался сделать в подносимой в настоящий момент Национальному конвенту картине, изображающей Мишеля Лепелетье, подло убитого за то, что он голосовал за смерть тирана.

Граждане, небо, распределяющее свои дары между всеми своими детьми, пожелало, чтобы я выражал свою душу и свою мысль через посредство живописи, а не возвышенными сред-

Л. Давид. Убитый Лепелетье (с гравюры Тардье)

ствами убедительного красноречия, которым пользуются среди вас энергичные сыны свободы. Полный уважения к их непреложным декретам, я смолкаю. Я счел бы свою задачу выполненной, если бы я заставил однажды сказать старика-отца, окруженного многочисленным семейством: «Приходите, дети мои, приходите посмотреть на того из ваших представителей, который первый умер, чтобы дать вам свободу; вы видите его черты, как они ясны: кто умирает за отечество, тому не в чем себя упрекнуть. Видите ли вы повисшую над его головой шпагу, которая держится на одном волоске? Это показывает, дети мои, сколько мужества нужно было Мишелю Лепелетье и его благородным товарищам, чтобы послать на казнь презренного тирана, который с давних пор притеснял нас, потому что при малейшем движении волосок оборвался бы, и они были бы умерщвлены.

Видите ли вы эту глубокую рану? Вы плачете, дети мои, вы отворачиваете взоры. Но обратите также внимание на этот венец—венец бессмертия: отечество держит его наготове для каждого из своих детей; сумейте ее заслужить; для великих душ поводов к этому достаточно. Если когда-либо, например, какой-либо честолюбец вам стал бы говорить о диктаторе, о трибуне или пытался захватить малейшую долю суверенной власти народа или даже когда какой-нибудь подлец предложил вам короля, бейтесь или умрите, как Мишель Лепелетье, а никогда не соглашайтесь на это; и тогда, дети мои, венец бессмертия будет вашей наградой».

Я прошу Национальный конвент принять дар моего слабого таланта. Я буду с избытком вознагражден, если этот дар удостоится принятия.

После убийства Марата.

На заседании Конвента, посвященном памяти убитого 19 июля 1793 г. Шарлоттой Кордэ Марата, депутат Гиро произнес следующую речь:

«Представители народа, переход от жизни к смерти длится лишь миг, Марата уже нет более... Народ, ты потерял своего друга. Марата нет... Мы не будем петь тебе хвалы, бессмертный законодатель. Мы будем тебя оплакивать, мы воздадим должное прекрасным действиям твоей жизни. Свобода была начертана в твоем сердце неизгладимыми письменами. О, преступле-

ние! Отцеубийственная рука похитила у нас наиболее отважного защитника народа. Он всегда приносил себя в жертву свободе: вот его преступление. Наши глаза ищут его еще среди вас. О, ужасное зрелище, он на одре смерти. Где ты, Давид? Ты передал потомству образ Лепелетье, умершего за отечество, твоя обязанность написать еще одну картину».

Давид: И я ее напишу!

И Давид написал картину, изображающую смерть Марата. 23 вандемиера II года (14 октября 1793 г.) он уведомил Конвент, что картина им закончена.]

Доклад, составленный Давидом в 1793 г., по поручению Комитета общественного просвещения о национальном жюри[12] искусств

Граждане! Постановив, что те памятники искусств, представленные на конкурс, которые должны заслужить национальные награды, должны быть подвергнуты жюри, назначенному представителями народа, вы воздали должное единству и неделимости Республики; вы поручили вашему комитету общественного просвещения представить вам список кандидатов: вот тогда-то ваш комитет и рассмотрел искусства с точки зрения того, как они должны содействовать распространению успехов человеческого духа, пропагандировать и передавать потомству поражающие примеры возвышенных усилий огромного народа, руководимого разумом и философией,—восстановить на земле царство свободы, равенства и законов.

Искусства, следовательно, должны могущественным образом содействовать общественному просвещению, но при условии их возрождения: гений искусств должен быть достоин народа, который он просвещает; он должен всегда развиваться при помощи философии, которая будет внушать ему только великие и полезные идеи.

Слишком долго тираны, которые боятся даже изображений добродетели, поощряли, порабощая мысль, распущенность нравов; искусства служили только к удовлетворению гордости и каприза нескольких сибаритов, купающихся в золоте; деспотические правительства, стесняя гений в узком кругу своих мыслей, запрещали кому бы то ни было выступать с чистыми

идеями морали и философии. Сколько прирожденных гениев было задушено еще в колыбели! Сколько жертв произвола, предрассудков, страстей, школ, упроченных капризом или модой! Рассмотрим, какой принцип должен возродить вкус в искусствах, и отсюда сделаем вывод, кто должен быть судьей.

Искусства являются подражанием природе в том, что в ней есть наиболее прекрасного, в том, что в ней есть наиболее совершенного; естественное чувство в человеке привлекает его к тому же самому предмету.

Памятники искусства достигают цели не только тем, что очаровывают зрение, а тем, что проникают в душу, производят на дух глубокое впечатление, подобное действительности: вот тогда-то черты героизма, гражданских добродетелей, открытые перед взорами народа, наэлектризуют его душу и породят в нем стремление к славе, к самопожертвованию за благо отечества. Нужно, следовательно, чтобы художник изучил все возможности человечества; нужно, чтобы у него было большое знание природы; ему нужно, одним словом, быть философом. Сократ был искусным скульптором; Жан-Жак Руссо—хорошим музыкантом; бессмертный Пуссен, начертавший на полотне самые возвышенные уроки философии,—вот свидетели, показывающие, что гений искусств не должен иметь другого руководителя, как факел разума. Если художник должен быть проникнут этими чувствами, судья должен ими проникнуться еще более.

Ваш комитет полагал, что в эту эпоху, когда искусства, как и нравы, должны возродиться, предоставить суждение созданий гения одним только художникам значило бы покинуть их на проторенной дороге рутины, по которой они влачились перед деспотизмом, воскуряя ему фимиам. Только сильные души, обладающие чувством истинного, великого, которое дает изучение природы, смогут дать новый толчок искусствам, направляя их на принципы истинного, прекрасного. Таким образом, человек, одаренный от природы тонким вкусом, философ, поэт, ученый—люди, могущие с различных сторон, составляющих искусство, судить художника, ученика природы,—являются судьями, наиболее способными выразить вкус и знания народа в целом, когда дело идет о присуждении его именем республиканским художникам пальмы славы. Исходя из этих соображений, ваш комитет поручил мне представить вам следующий список для составления национального жюри искусств.

(Следует список лиц разных профессий).

Л. Давид. Жозеф Бара

Речь на заседании Конвента 17 брюмера 1793 г. о постановке памятника, посвященного Славе французского народа

Короли, не будучи в состоянии узурпировать в храмах место божества, захватывали портики храмов. Там они помещали свои изображения, без сомнения для того, чтобы поклонение народа остановилось на них, прежде чем достигнуть святилища.

Вы низложили высокомерных узурпаторов; они лежат теперь в земле, загрязненной их преступлениями,—посмещище народов, излечившихся, наконец, от долговременных суеверий.

Граждане, увековечим этот триумф разума над предрассудками; пусть памятник, воздвигнутый в пределах Парижской коммуны, недалеко от той самой церкви, которую они сделали своим Пантеоном, перейдет к нашим потомкам, как первый трофей бессмертной победы над тиранами, воздвигнутый суверенным народом; пусть обломки их статуй, нагроможденные в беспорядке, образуют долговечный памятник славы народа и их низвержения. Пусть путешественник, который проедет по этой новой земле, сообщит в своем отечестве об уроках, полезных народу, и скажет: «Я видел в Париже королей, которым униженно поклонялись; я приехал снова—и их уже не было».

Я предлагаю поставить этот памятник, составленный из нагроможденных обломков этих статуй, на площади Нового моста и поместить сверху изображение народа-гиганта—французского народа. Пусть этот величавый по своей силе и простоте памятник носит на себе надписи большими буквами: на лбу—Просвещение; на груди—Природа, Истина; на руках—Сила; на кистях рук—Труд. Пусть помещенные на одной из его рук одна против другой фигуры Свободы и Равенства, готовые пройти по всему миру, показывают всем, что они почиют только на гении и добродетели народа. Пусть этот образ народа, изваянный стоящим, держит в другой своей руке ту грозную и действенную палицу, которая у древнего Геркулеса была только символом. Такие памятники достойны нас; все народы, которые поклоняются свободе, воздвигали подобные; они лежат еще, невдалеке от поля Грансонской битвы—эти кости рабов и тиранов, хотевших удушить свободу гельветов; они находятся там, сложенные пирамидой, и угрожают безрассудным царям, которые осмелятся подвергнуть насилию землю свободных людей.

Таким образом, в Париже изображения, которые обожествлялись королевской властью и суеверием в течение четырнадцати столетий, будут свалены в беспорядке, послужат пьедесталом символу народа.

Декрет о постановке памятника Славы французского народа

Статьи:

I. Народ восторжествовал над тиранией и суеверием; памятник посвящается воспоминанию об этом.

II. Этот памятник будет колоссальным.

III. Народ будет представлен в виде стоящей фигуры.

IV. Победа доставит бронзу.

V. Статуя должна держать в одной руке фигуры Свободы и Равенства; она будет опираться другой на палицу; на лбу будет написано Просвещение; на груди—Природа, Истина; на руках—Сила; на кистях рук—Труд

VI. Статуя будет иметь 15 метров, т. е. 46 футов в высоту.

VII. Она будет воздвигнута на нагроможденных обломках идолов тирании и суеверия.

VIII. Памятник будет воздвигнут на западной оконечности Парижского острова.

IX. Отечество призывает всех художников Республики представить в двухмесячный срок модели, по которым можно будет судить о форме, положении и характере, приданном этой статуе в соответствии с декретом, который будет служить программой.

X. Эти модели будут посланы в министерство внутренних дел, которое поместит их в музей, где они будут выставлены в течение двух декад.

XI. Жюри, назначенное собранием представителей народа, будет судить публично конкурс в течение декады, следующей за выставкой.

XII. Четыре конкурента, выполнившие наилучшим образом программу, будут конкурировать между собой на получение заказа на исполнение.

XIII. Статуя, исполненная в гипсе или глине в величину, предусмотренную статьей VI, будет образцом, требуемым вторым конкурсом.

XIV. Новое жюри вынесет свое постановление также публично и после двухдекадной выставки.

XV. Получившему премию будет поручено исполнение.

XVI. Три других конкурента будут вознаграждены отечеством.

XVII. Декларация прав, конституционный акт, выгравированный на меди, медаль 10 августа и настоящий декрет будут помещены на палице статуи.

XVIII. Настоящий декрет, так же как и отчет, будут напечатаны в «Бюллетене» и посланы армиям.

Ответ Давида, президента Конвента,
депутации народного и республиканского общества искусств[13]

1793 г.

Искусства вновь приобретут все свои достоинства, они не будут проституировать себя, как прежде, изображая действия надменного тирана. Полотно, мрамор, бронза будут состязаться в стремлении передать потомству неутомимое мужество наших республиканских фаланг. Ведь и в древности наряду с достопамятными делами сиял гений искусств. Доблести возрождаются; удивленная Европа созерцает их; они возбуждают ваши усилия; художники, исполните вашу задачу. Вы боитесь интриги, говорите вы; ее царство кончилось вместе с королевской властью; она эмигрировала. Талант один только остался, представители народа найдут его повсюду, где он проявится. Наши враги, побежденные оружием, будут побеждены также искусствами. Такова наша судьба, этого хочет гений, парящий над Францией.

Доклад в Конвенте о хранилище Музея искусств[14]

1793 г.

Граждане! В своем докладе об упразднении музейной комиссии и учреждении нового хранилища этой драгоценной сокровищницы, я изложил вам с некоторыми подробностями мотивы, которыми подкреплялось это двойное предложение.

Я указал вам на неправильности произведенных выборов и, чтобы подготовить более правильные, я представил вам, от имени вашего комитета общественного просвещения, список художников, по большей части жертв академического тщесла-

Л. Давид. Марат убитый

вия: список был напечатан, и каждый из вас мог взвесить достоинство кандидатов. По мере того как оценка искусств будет производиться народом более часто и более непосредственно, народ сумеет лучше оценивать художников.

Он будет сосредоточивать свои мысли на каждом из них и он сам будет определять их достоинства с той беспристрастной и суровой справедливостью, которая его характеризует; народ никогда не забудет художников, которые будут работать

для свободы; его признательность гарантирует его справедливость.

В тот момент, когда революция начинает проникать в искусства и обещает Республике достойные ее шедевры, важно, чтобы все места, которые может доставить эта специальность, скорее почетная, чем прибыльная, предоставлялись преимущественно как выдающимся талантам, покорившим себе общественное мнение, так и тем, кого академическая посредственность почтила своей ненавистью и не допускала до академических кресел. Следует в выборах, которые вам надлежит произвести, обратить внимание на предположенный предмет работ хранилища; ведь суммой различных соображений руководит комитет общественного просвещения при составлении списка художников—граждан, которым вверяется охрана наших шедевров; точно так же он полагает необходимым мотивировать выборы каждого, чтобы целое могло стать делом Национального конвента и выражением его воли.

Если найдется художник, если найдется человек с талантом, кто станет жаловаться, не находя своего имени в этом списке, мы ему скажем: ты—художник, мы не имеем в мыслях мешать твоей карьере; тем что ты не допущен к почетной обязанности охранять наиболее прекрасные произведения искусства, ты вовсе не отстранен от чести увеличивать их число. Если найдется среди членов прежней музейной комиссии человек, который увидит несправедливость в своем исключении, мы скажем ему: ты—человек с талантом, отомсти своими работами, укрась музей, войди в него своими шедеврами.

Когда я вам делал свой доклад об этой прежней комиссии, граждане, я опустил одно важное предварительное условие, мудро вами декретированное, о том, чтобы не производить неосмотрительно какой-либо затраты. Экономия делает честь представителям народа; общественная казна является плодом его пота и его побед; разве она не должна распределяться с самой строгой осмотрительностью? Таким образом, согласно вашему декрету и по согласованию с комитетом общественного просвещения, я отправился в комитет финансов, и там, после обсуждения некоторых статей относительно издержек и предмета установления, проект был утвержден на прежних основаниях, но получил некоторые изменения, о которых я должен вам дать отчет.

Согласно этому проекту, двенадцать членов входили в состав комитета хранилища, включая секретаря; для того чтобы избе-

жать наличия в каждой секции одного только члена, мы довели до этого числа общее количество таковых: условие, совершенно необходимое для того, чтобы придать всякому учреждению свободные формы с вытекающей отсюда свободой уравновешения мнений. Не удаляясь слишком от этого принципа, но желая уменьшения количества, мы принесли в жертву комитету финансов секретаря и одного из членов в секции, относительно менее загруженной. Комитет по охране будет, следовательно, сведен к десяти членам. Относительно всего, что касается живописи, скульптуры, архитектуры всех памятников, помещенных в музей, комитет по охране готов всегда дать сведения законодательному корпусу, комитету общественного просвещения и министру внутренних дел. Он всегда будет активно действовать по приведению в порядок, по расположению в прекрасный ансамбль всех этих шедевров, которых эмигранты недостойны были хранить и которые они оставили нации, столь же достойной ими владеть, как и способной их оценить.

Вместо трех тысяч ливров, первоначально назначенных вашим комитетом общественного просвещения, вознаграждение в 2400 ливров показалось вашему комитету финансов достаточным для каждого из художников-хранителей; он полагал, что, принимая эти меры, он будет одинаково далек как от дурно понятой мелочной бережливости, так и от предосудительной расточительности в финансах.

Сумма в 2400 ливров будет, следовательно, ассигнована членам комитета по охране и сумма в 12000 на издержки по музею, с обязательством для комитета отчитываться перед министром внутренних дел в употреблении этих 12000 ливров. В целом все это составляет годичный бюджет в 36000 ливров—бюджет умеренный, в виду важности предмета назначения.

Не обманывайтесь, граждане: музей вовсе небесполезное собрание предметов роскоши и суетности, служащее лишь к удовлетворению любопытства. Надо, чтобы музей сделался школой большого значения. Преподаватели поведут туда своих юных учеников, отец поведет туда сына. Молодой человек при виде произведений гения почувствует, к какому виду науки или искусства призывает его природа. Еще есть время, законодатели. Остановите невежество в его течении, скуйте его руки, спасите музей, спасите произведения, которые единое дуновение может уничтожить и которых скупая природа, может быть, никогда не создаст вновь.

Преступное небрежение нанесло смертельные удары памятникам искусства; я не собираюсь здесь предлагать вашему вниманию полный перечень бедствий, которые они претерпели. Вы отвратите ваши взоры от этой знаменитой картины Рафаэля, которую не побоялись профанировать неумелой и варварской рукой. Совершенно записанная, она потеряла те качества, кокоторые отличают не только мастеров его школы, но и самого Рафаэля; я имею в виду ее великолепный колорит.

Вы уже не узнаете «Антиопы». Лессировки, полутона, одним словом все, что особенно характерно для Корреджио и ставит его выше величайших живописцев,—все исчезло.

«Святая дева» Гвидо Рени не вычищена, а стерта.

Посмотрите на «Моисея, попирающего ногами корону фараона», прекрасную картину живописца-философа Пуссена, и вы увидите полотно, испорченное красным и черным, пострадавшее от реставрации.

«Мессинский порт»—этот гармоничный шедевр, где солнце Клода Лоррена ослепляет взоры, представляет собой поблекшую кирпичную краску и потерял, следовательно, все то очарование, ту магию, которые свойственны исключительно Клоду Лоррену; его блестящее произведение испорчено до такой степени, что только гравюра с него может нас утешить в его потере.

Скажу теперь о Верне. Варвары! Они сочли его достаточно старым, чтобы испортить. Все его «Порты» (картины недавнего времени) наклеены на новый холст, сожжены, покрыты загрязненным лаком, скрывающим от взоров достоинства, которых ищут в нем любители.

Мне стыдно говорить вам о массе картин, выставленных без разбора и как будто для оскорбления публики, о картинах, приписанных великим мастерам и являющихся только копиями.

Таким образом, Пуссен, Доминикино, сам Рафаэль оказываются оттесненными на задний план громадным количеством произведений, которые незаслуженно увидели свет и служат только для пропаганды дурного вкуса и ошибок.

Я ничего не скажу о небольшом количестве этрусских ваз и о нескольких бюстах замечательной красоты, которые запрятаны под столы и в темные места; кажется, что их попрекают даже за то жалкое убежище в недрах музея, где они скорее спрятаны, чем выставлены.

Но это еще не все. Вы не знаете, граждане, и я первый не знал (так как мне не удавалось их видеть), что Республика

Л. Давид. Портрет г-жи Серизиа

обладает огромным количеством рисунков величайших мастеров... Куда там! Едва знают, куда они запрятаны. Они скрыты в портфелях низких сатрапов, которым некогда наши тираны поручили их охрану, и нужно поехать в Италию и узнать от иностранцев, что они существуют во Франции; с беспокойством скрыли их от взоров художников и публики, как будто бы боялись, чтобы возвышенные концепции великих людей не стали соперничать в могуществе со столь ревнивым гением деспотов.

Чтобы предотвратить эти позорные злоупотребления, чтобы поставить все под животворное око народа, сделать каждый предмет доступным публичному обозрению и не лишить заслуживаемой им славы; чтобы установить, наконец, в музее порядок, достойный вещей, которые он заключает, не пренебрежем ничем, граждане, и не забудем, что культура искусств является одним из средств импонировать нашим врагам.

Когда среди беспокойств, неотделимых от свободы в рождающейся Республике, только что появилась в ваших душах и в ваших умах радость, вызванная победами наших армий на всех границах и триумфами наших легионов против коалиции всех деспотов, ваши взоры тогда обращаются с чувством удовлетворения на искусства, одинаково созданные, чтобы украшать мирные времена и триумфальные торжества.

Проникнутые бурным движением и патриотическим подъемом, вы чувствуете, что величия событий должны, естественно, оставить бессмертные воспоминания, а следовательно, и памятники, которые будут свидетельствовать перед всем миром и перед потомством о величии французского народа; вы хотите в эти счастливые минуты распространить на все блеск наших побед и все украсить лучами славы и счастья. Вот с такой именно высоты вы и должны всегда смотреть на область искусств, чтобы придать всем вашим законам величественный характер, который в свою очередь будет вдохновлять к победам. Вот в этом-то возвышенном движении вы желали воздать четырнадцати армиям зараз и в один и тот же день заслуженные ими почести, в которых, в одно и то же время, и украшением и объектом был бы сам народ. Вот тогда-то свобода взирала бы с улыбкой на ваши усилия и на пламенное усердие всех республиканцев, защищающих территорию Франции.

Останемся, граждане, на высоте этих блестящих успехов; исполним наше назначение, идем к новым триумфам: наши воины желают того же.

Счастливое движение, кажется, само собой движет вперед колесницу Победы и Революции: будем продолжать управлять ею; пусть падут наши враги, и пусть народ нас благословляет. Полные этих идей, мы оставим протоколы и детали тем, кто думает, что компиляции являются анналами, и напишем, по образцу древних, нашу историю на памятниках; пусть они будут велики и бессмертны, как Республика, которую мы основали, и пусть гений искусств, охранитель возвышенных произведений, которыми мы обладаем, будет в то же самое время гением-творцом и породит новые шедевры[14].

План праздника в честь верховного существа[15], представленный Давидом в Конвент

7 июля 1794 г.

Едва заря возвещает о наступлении дня, а уже звуки военной музыки раздаются со всех сторон, и покойный сон уступает место очаровательному пробуждению.

При виде благодетельного светила, которое оживляет и расцвечивает красками природу,—друзья, братья, дети, старики и матери обнимаются и спешат украсить и справить праздник божества.

Уже трехцветные ленты развеваются по наружным фасадам домов, портики украшаются гирляндами зелени, целомудренная супруга вплетает цветы в волнистые волосы своей милой дочери, в то время как грудной ребенок сжимает грудь своей матери, лучшим украшением которой он является. Сын берется могучими руками за оружие, он хочет получить перевязь шпаги только из рук своего отца. Старик улыбается от удовольствия, с глазами, увлажненными слезами радости; он чувствует, как молодеет его душа, когда он передает шпагу защитникам свободы.

Однако звучит колокол; мгновенно жилища пустеют, они остаются под охраной законов и республиканских добродетелей; народ наполняет улицы и площади; радость и братство воспламеняют его. Эти различные группы, украшенные весенними цветами, представляют собой живой цветник, ароматы которого располагают души к этой трогательной сцене.

Барабаны грохочут; все принимает новую форму. Юноши, вооруженные ружьями, образуют карре вокруг знамени соответственных секций. Матери оставляют своих сыновей и супру-

гов; они несут в руках букеты роз; их дочери, которые покинут их лишь для того, чтобы перейти на попечение своих мужей, сопровождают их и несут корзины, наполненные цветами. Отцы ведут своих сыновей, вооруженных шпагами; те и другие держат в руках дубовые ветви.

Все готово к отправлению: каждый горит желанием итти на то место, где должна начаться церемония, которая искупит вину новых жрецов преступления и королевской власти.

Салют артиллерии возвещает наступление желанного момента. Народ устремляется в Национальный сад; он размещается вокруг амфитеатра, предназначенного для Конвента. Портики, его окружающие, украшены гидляндами зелени и цветов, перевитыми трехцветными лентами.

Секции прибыли, власти разместились, народ возвещает представителям нации, что все готово, чтобы справить праздник Верховного существа.

Национальный конвент, предшествуемый громкозвучной музыкой, показывается народу: председатель появляется на трибуне, воздвигнутой в центре амфитеатра; он объясняет мотивы, по которым установлен этот торжественный праздник; он, приглашает народ воздать почести Создателю природы.

Он говорит: народ должен огласить воздух криками радости.

Таков шум волн разбушевавшегося моря, поднятых звучными южными ветрами, разносимый эхом по долинам и отдаленным лесам.

В нижней части амфитеатра воздвигнут памятник, где собраны все враги общественного Блага: унылое чудовище Атеизма господствует среди них; его поддерживают Высокомерие, Эгоизм, Разногласие и ложная Простота, у которой под лохмотьями нищеты обнаруживаются красивые уборы, в которые наряжались рабы королевской власти.

На лбу этих фигур читаются следующие слова: «Единственная надежда иностранца».

Она будет от него отнята. Председатель приближается, держа в руках факел,—группа загорается и приходит в небытие с той же быстротой, как заговорщики, поражаемые мечом закона.

Из обломков поднимается Мудрость со спокойным и ясным челом. При виде ее слезы радости и признательности текут из всех глаз. Она утешает честного человека, которого атеизм

Л. Давид. Зеленщица

хотел привести к отчаянию. Дочь неба, кажется, говорит: «Народ, воздай почести создателю природы, уважай его нерушимые повеления. Пусть погибнет дерзкий, кто посмеет на них покуситься. Народ благородный и отважный, суди о своем величии по тем средствам, которыми пользуются, чтобы сбить тебя с пути. Твои лицемерные враги знают твою искреннюю привязанность к законам разума, и именно этим путем они хотели принести тебе вред, но ты сам разобьешь новый идеал, который эти новые друиды хотели насильно вновь воздвигнуть».

После этой первой церемонии, которая заканчивается простой и радостной песнью, слышится дробь барабана, пронзительный звук трубы оглашает воздух: народ собирается, строится в порядке, отправляется. Две колоны идут впереди: мужчины с одной стороны, женщины с другой—идут двумя параллельными рядами. Карре юношей марширует все в том же порядке. Порядок секций определяется по алфавитному списку.

Среди народа появляются его представители. Они окружаются детьми, украшенными фиалками, юношами—миртом, взрослыми, украшенными дубовыми ветвями и стариками с белыми волосами, украшенными побегами винограда и оливковыми ветвями. Каждый народный представитель несет в руке букет из колосьев пшеницы, цветов и фруктов—символ возложенной на него миссии, миссии, которую они выполняют, несмотря на все препятствия, рождающиеся на каждом шагу.

В центре национального представительства четыре могучих быка, покрытых гирляндами, влекут колесницу, на которой сверкает трофей, составленный из инструментов искусств и ремесл и произведений французской земли.

Вы, живущие в роскоши и изнеженности, вы, чье существование лишь тяжелый сон, может быть, вы осмелитесь бросить пренебрежительный взгляд на эти полезные инструменты. Ах, бегите, бегите подальше от нас. Ваши развращенные души не смогут оценить простых радостей природы. А ты, народ трудолюбивый и чувствительный, пользуйся своим примером и своей славой, пренебреги низкими сокровищами твоих подлых врагов; не забудь, в особенности, что герои и благодетели человечества управляли плугом той же рукой, которой они побеждали королей и их приспешников.

Покрыв во время шествия приношениями и цветами статую Свободы, кортеж прибывает на поле Объединения. Чистые души, добродетельные сердца, это здесь вас ждет восхититель-

ная сцена, это здесь Свобода подготовила для вас свои сладчайшие наслаждения.

Огромная гора становится алтарем отечества. На вершине возвышается дерево Свободы. Народные представители устремляются под его гостеприимные ветви; отцы с сыновьями группируются на той стороне горы, которая им предназначена; матери вместе с дочерьми располагаются по другую сторону; их плодовитость и добродетели их супругов—вот единственное привилегированное звание, которое привело их сюда. Повсюду воцаряется глубокое молчание, слышатся трогательные звуки гармоничной музыки: отцы совместно с сыновьями поют первую строфу. Они все вместе клянутся не складывать оружия, пока не будут уничтожены враги Республики. Весь народ повторяет финал. Девушки со своими матерями, подняв глаза к небесному своду, поют вторую строфу: они обещают выходить замуж лишь за тех мужчин, которые будут служить отечеству; матери гордятся их плодовитостью.

...«Наши дети,—говорят они,—очистив землю от тиранов, вступивших в коалицию против нас, придут исполнить обязанность, дорогую их сердцу. Они закроют вежды тех, кто дал им жизнь»... Народ повторяет выражение этих возвышенных чувств, вдохновленных священной любовью к добродетели.

Третью и последнюю строфу поет весь народ. Все приходит в движение, все волнуется на горе. Мужчины, женщины, девушки, старики, дети—все оглашают воздух своими возгласами. Здесь матери торопят детей, которых они кормят; там, схватив самых маленьких мальчиков, у которых нет еще силы, чтобы сопровождать своих отцов, они поднимают их на руках и подносят как дар Создателю природы. Молодые девушки бросают к небу цветы, которые они с собой принесли,—единственное достояние их нежного возраста. А в это самое время сыновья, горя военным жаром, обнажают свои шпаги и вкладывают их в руки своих престарелых отцов: они клянутся сделать их победоносными повсюду, дают клятву, что помогут равенству и свободе восторжествовать над угнетением тиранов. Разделяя энтузиазм своих сынов, восхищенные старики обнимают их и дают им свое отцовское благословение.

Страшный залп артиллерии, выразитель национальной мощи, воспламеняет мужество наших республиканцев; он возвещает им, что пришел день славы. За пушечными выстрелами следует мужественная и воинственная песнь, предвозвестник

победы. Все французы сливают свои чувства в братском объятии. Общий возглас их единого для всех голоса «Да здравствует Республика» восходит к божеству.

Письмо Комитету общественной безопасности[16]

Давид — представителям народа, составляющим Комитет общественной безопасности

Люксембург, 29 фруктидора 1794 г.

Представители народа! Я тщетно стараюсь найти в моем уме и в моей памяти причины того обращения, которому я подвергаюсь; я не могу открыть этих причин и в полном покое моей совести я могу только скорбеть, видя себя предметом строгости, которая, казалось бы, вовсе не согласуется со справедливостью.

Я пользовался в Отель-де-Ферм возможностью общаться с моей матерью, моими детьми и небольшим числом друзей, которых у меня не отняло несчастье,—большая часть из них мои ученики; внезапно меня перевели сюда, где я не могу никого видеть. Почему такое изменение? По закону 18 термидора заключенные пользуются правом знать мотивы их ареста. Разве я не мог требовать исполнения этого закона и быть информированным о причинах, отягчивших мое положение, уже тем более тяжелое, чем менее оно заслужено?

Я повторяю с твердой уверенностью, представители народа, что меня можно только упрекнуть в увлечении, которое заставило меня обмануться в характере человека, на которого многие из моих товарищей, более просвещенных, чем я, смотрели, как на бусолль патриотизма, но увлечение идеями, благоприятными свободе, не может считаться преступлением в глазах патриотов, знающих, что оно является следствием той пламенной любви к отечеству, того жара чувства и той душевной силы, без которых не было бы вовсе Революции.

Меня никогда нельзя будет упрекнуть за какой-либо поступок, заслуживающий порицания, так как мои намерения были всегда прямыми, и я никогда не участвовал ни прямо, ни косвенно в преступных происках, которые заговорщики замышляли в молчании и, конечно, без моего ведома.

«День не более чист, чем глубина моей души».

Я прошу, поэтому, представители народа, чтобы комитеты соблаговолили заняться, наконец, рассмотрением моего поведе-

ния и чтобы в ожидании этого мне было позволено предаться здесь занятиям искусством, цену которого я никогда не чувствовал так сильно, как тогда, когда я мог пользоваться им для укрепления Революции, успеху которой никогда никто не был более предан.

Окончание начатой картины требует, чтобы я пользовался натурщиками. Я прошу вследствие этого, чтобы позволили привратнику их допускать сюда, а также, чтобы мне было разрешено принимать к обеду два раза в декаду мою мать и моих детей.

Привет, братство.

Давид

Письмо к Буасси д'Англа

26 брюмера III года Французской республики

Гражданину Буасси д'Англа, представителю народа.

Только истинный друг искусств может оценить по справедливости сердце и ум художника. Он знает лучше, чем кто-нибудь другой, что его возбужденное воображение отвлекает его почти всегда в сторону от цели. Я знал это сам, думал, что я от этого застрахован, когда открывавшаяся под моими ногами пучина была готова меня поглотить.

Злые люди, как они обманули меня! Не думайте, однако, чтобы я когда-либо мог принимать участие в их позорных заговорах. Нет, нет, мое сердце чисто, голова одна только заблуждалась.

Живопись не покраснеет, включая меня в число своих детей, и выбор моих сюжетов докажет художникам, которые придут после меня, какая чувствительная была у меня душа. В своих произведениях я никогда не стремился ни к чему другому, как внушить любовь к добродетелям; никогда я не любил изображать на полотне сцены ужаса или измены и мести. Одни только высшие страсти души привлекали меня. Меня нельзя назвать художником—другом крови.

Вы хотите, чувствительная душа, спасти дни, которые я сам осудил бы, если бы не отдал в них отчета своим детям. Я видел их последний раз, этих дорогих детей, и они мне сказали наивно: «Почему, отец, покинул ты свою мастерскую, чтобы сделаться депутатом?» Я почувствовал, что они более правы, чем был я, когда принимал это звание. Поэтому ответил я им тотчас: «Дети мои, когда отдаешься своему искусству раз навсегда, никакая сила в мире не сможет разлучить с ним».

Признайте также, что художники весьма несправедливы по отношению ко мне. Вы видели, с каким интересом я говорил о них на трибуне; мои глаза увлажнялись слезами радости, когда мне удавалось открыть художника с дарованием, остававшегося неизвестным; я стремился вывести его на свет. Казалось, были довольны мной, когда я занимал свою должность; когда я был свергнут, стали видеть только мои ошибки, ничего не принимая в расчет.

Вы, вероятно, заметили, откуда удар. Академики мне никогда не простят, что я опирался на отчет Грегуара об уничтожении Академии. Но не думаете ли вы, как и я, что академии всегда производили лишь полуталанты?

Когда Кольбер, по наущению Лебрэна[17], учредил Академию живописи, Лебрэн был уже великим человеком. Он не был воспитан в Академии, так же, как Лесюэр[18] и Пуссен. Со времени основания Академии у нас не было, собственно говоря, истинно великого человека; гений, будучи стеснен со всех сторон, не мог взлететь ввысь. Чтобы получить доступ в эту Академию, он должен был следовать сложившейся рутине. Академии были в состоянии подготовлять только умелых людей, и повторяю, что они создают много живописцев и ни одного великого человека. Я останавливаюсь на этом и думаю, что вы мыслите об этом так же, как я, что я не сообщаю вам ничего нового.

Мы будем иметь случай когда-нибудь (я надеюсь на это вследствие трогательного интереса, который вы проявляете к моей судьбе) обсудить все эти вещи. Я должен был теперь говорить только о моей признательности. Примите, чувствительная душа, мою скорбную благодарность во имя таланта, которому вы когда-то, казалось, уделяли внимание. Интриганы в другой раз уже не проведут меня

Peinture, borne-la ta vengence,
Oublie mon infidelité![19]

Я был вовлечен в пропасть мошенниками, и у меня останется хороший урок, в то же самое время и весьма утешительный для меня тем, что я буду спасен оттуда людьми, которые всегда обладали безукоризненной честностью.

Привет, братство, бесконечная признательность.

Давид

Мемуар Давида министру внутренних дел

1798 г.

Общество якобинцев в 1790 г. постановило, чтобы гражданин Давид был приглашен заняться изображением на полотне памятного события—клятвы в Зале для игры в мяч 20 июня 1789 г. Оно открыло подписку, которая должна была достигнуть суммы 72000 ливров в уплату за картину и за гравюру, экземпляр которой должен был получить каждый подписчик по цене своей подписки.

Учредительное собрание поняло, что было делом его достоинства исполнить картину на его средства. Вследствие этого оно издало декрет 28 сентября 1791 г., которым мне поручалось изобразить этот сюжет (уже начатый). Общественная казна должна была оплатить издержки. Было добавлено, кроме того, в декрете, что «картина должна быть помещена в месте, предназначенном для заседаний Национального собрания». Тогдашний комитет инспекторов предоставил для этой цели в мое распоряжение помещение в церкви Фельянов; там я работал пятнадцать месяцев подряд, до того момента, когда меня оторвали от этой работы, назначив членом Национального конвента.

Случайности революции спутали все мои мысли. Общественное мнение, остававшееся колеблющимся в течение нескольких лет, мои несчастья и много других обстоятельств привели в оцепенение мою кисть. В настоящее время, наконец, когда умы стали более спокойными, когда здравые мысли установились и уже не смущаются ни революционными эксцессами, ни предательской реакцией, которая за ними следует; теперь, говорю я, когда общественный дух устоялся, всякий говорит мне о желательности, чтобы я снова взялся за кисть, и все голоса повторяют в унисон: «Пишите же вашу картину «Игра в мяч», никогда не было более прекрасного сюжета в истории народов прежнего времени».

Все эти повторяющиеся призывы вновь согрели мой гений, и если только вы мне придете на помощь, гражданин министр, одно слово с вашей стороны воспламенит его.

Я уже издержал до двенадцати тысяч франков, ничего не прося ни у одного из следовавших одно за другим правительств. Я рассчитывал даже сделать все совершенно на свои средства, и тогда я установил бы цену, которую считал наиболее соответствующей. Я советовался только с моей любовью к искусству, не

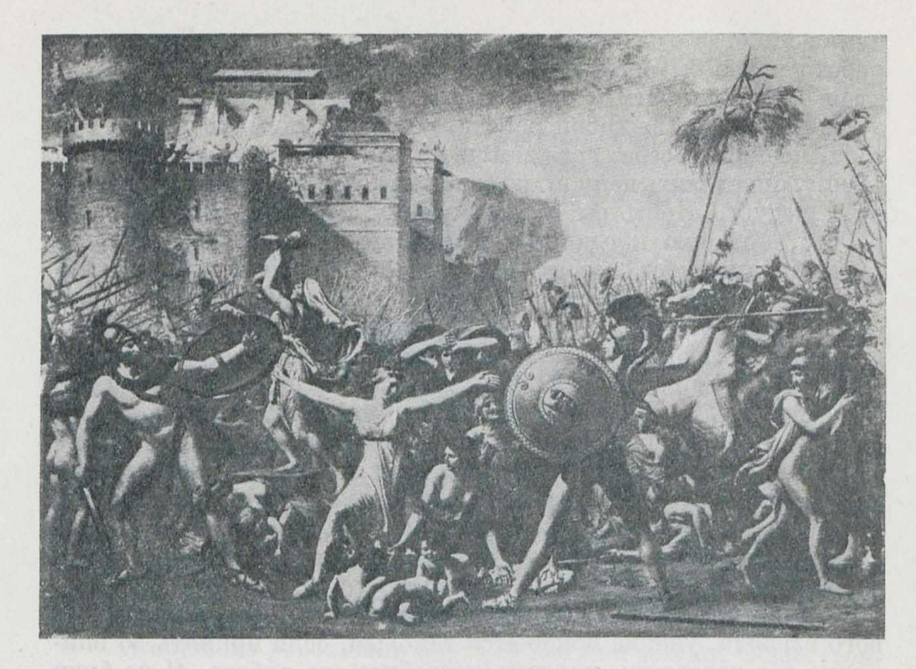
думая никогда о последствиях и о расстройстве, которое такая работа могла бы причинить моему благосостоянию. Сейчас, будучи более опытным и понимающим лучше издержки, которые должна повлечь за собой работа, которая отнимает у меня три года, позволяю себе, гражданин министр, просить вас или вам самому определить цену, или согласиться на ту, которую я назначу. Следует, чтобы вы заранее знали, что эта самая большая работа, которую когда-либо осмелился предпринять живописец. Картина будет состоять примерно от тысячи до тысячи двухсот персонажей в самых энергичных положениях. Нужно быть снедаемым любовью к свободе, каковым я был и еще являюсь доселе, чтобы осмелиться предпринять подобное предприятие. Полотно имеет размеры 32 фута на 22. Мне нужна, по крайней мере церковь для окончания этой громадной картины.

По этим соображениям я не могу просить менее 150000 франков, с уплатой каждые три месяца, вплоть до выплаты вышеуказанной суммы в течение трех лет. Замечу, что я истрачу, может быть, половину, а самое меньшее треть этой суммы на уплату тем из моих учеников, которые будут мне помогать в этом огромном предприятии.

Вы видите, что то, что могло показаться чрезмерным с первого взгляда, уже не покажется таковым, если принять во внимание все издержки, которые потребует эта работа. Я не буду говорить вам о таких деталях, как модели, краски, манекены и сколько еще других непредвиденных издержек. Вы видите, насколько, в действительности, мало останется на мою долю, но слава, единственное богатство, к которому я стремлюсь, вознаградит меня за это, надеюсь. Эта мысль одна только рассеивает в моей голове всякие другие соображения. Я буду получать в год сумму в 50000 франков, которая могла бы быть взята из декадных сумм, предоставленных в распоряжение министра; наконец, тем способом, который вы сочтете наиболее подходящим.

Вы делаете уже столько для искусств и для различных художников, которые содействуют блеску нации, что я надеюсь, что вы пожелаете сделать это для меня и включите меня в число тех, которые живут только желанием прославить свою страну.

P. S. Теперь, когда у меня уже нет перед глазами лиц, которые составляли Законодательное собрание того времени, и когда большая часть из них слишком незначительна для потомства, говоря между нами, мне хочется заменить их теми, кто прославился за это время и кто, поэтому, гораздо более



Л. Давид. Сабинянки

интересен для потомков. Это анахронизм, правда, но мне будут за него благодарны, анахронизм, которым уже пользовались знаменитые живописцы, не соблюдая единств ни места, ни времен; по крайней мере мне не сделают этого упрека.

Картина «Сабинянки»,

выставленная для публичного обозрения в Национальном дворце науки и искусств (зал б. академии архитектуры) гражданином Давидом, членом национального института[20].

(Предисловие к каталогу). Древность не перестала быть великой школой современных художников и источником, где они черпают красоты своего искусства. Мы стремимся подражать древним в гениальности их замыслов, в чистоте рисунка, экспрессии фигур и прелести форм. Разве не можем мы сделать еще

один шаг и подражать им также в правах и установлениях, которые были учреждены у них, чтобы привести искусства к их совершенству?

Обычай для живописцев выставлять свои произведения для обозрения своих сограждан за индивидуальное вознаграждение вовсе не нов. Ученый аббат Бартелеми в своем «Путешествии молодого Анахарсиса», говоря о славном Зевксисе, не пропускает случая отметить, что этот живописец получал за показ своих произведений плату, которая его обогатила до такой степени, что он часто отдавал свои шедевры в дар отечеству, говоря, что нет уже частного лица, бывшего в состоянии за них заплатить. Он цитирует по этому вопросу свидетельства Элиена и Павзания. Они передают, что в отношении произведения живописи обычай публичной экспозиции был принят у греков, и, конечно, в отношении искусства мы не должны бояться сбиться с пути, идя по их следам.

В наши дни эта практика наблюдается в Англии, где она называется exibition (выставка). Картины «Смерть генерала Вольфа» и «Лорд Чатам», написанные Уэстом [21], нашим современником, принесли ему в этой стране огромные суммы. Выставки существовали там задолго до этого и были введены в прошлом веке Ван Дейком, любоваться произведениями которого публика приходила толпами; он приобрел этим путем значительное состояние.

Разве не столь же справедлива, как и разумна, та мысль, которая доставляет искусствам способы существовать ради них самих, поддерживаться их собственными ресурсами и наслаждаться благородной независимостью, которая подходит гению, и без которой огонь, его воспламеняющий, скоро потухает. С другой стороны, какой способ является более достойным для получения почета и награды за продукт своего труда, как выставление его на суд публики и ожидание награды только от того приема, который она захочет ему оказать. Если произведение посредственно, суждение публики воздаст ему по заслугам. Автор, не получив ни славы, ни награды, научится путем сурового опыта способам исправить свои ошибки и покорить внимание зрителей более счастливыми замыслами.

Из всех искусств, которым посвящает себя гений, живопись, бесспорно, требует больше всего жертв. Нередко тратят три или четыре года на окончание исторической картины. Я не буду входить здесь ни в какие детали относительно предваритель-

Л. Д а в и д. Эскиз к «Сабинянкам»

ных затрат, которые должен сделать живописец. Одна только статья, касающаяся костюмов и моделей, весьма значительна. Эти трудности, несомненно, оттолкнули многих художников и, может быть, мы потеряли много шедевров, которые были задуманы гением многих из них, но исполнить которые помешала им их бедность. Я пойду дальше: сколько живописцев, честных и добродетельных, которые всегда отдавали свою кисть только сюжетам благородным и моральным, унизили и опошлили их вследствие нужды! Они проституировали их за деньги Фрин и Лаис: ведь одна только нищета сделала их виновными; их талант, созданный для поддержания уважения к добрым нравам, способствовал их порче.

Как мне было бы приятно, как я чувствовал бы себя счастливым, если бы, дав пример публичной выставки, я мог бы ввести устройство выставок в обычай! Если бы этот обычай мог доставить талантам средства спасти их от бедности, и если вследствие этого первого преимущества я мог способствовать возвращению искусствам их истинного назначения, которое состоит в служении морали и возвышении душ, передавая душам зрителей благородные чувства, вызываемые произведениями художников! Это великий секрет—способность волновать человеческое сердце; и это средство может дать великое движение общественной энергии и национальному характеру. Кто сможет отрицать, что до сих пор французский народ был чужд искусствам и что он жил среди них, не принимая в них участия? Если живопись или скульптура создавали редкое произведение, оно становилось тотчас добычей богача, который им завладевал часто за незначительную цену и который, ревнивый к своей исключительной собственности, предоставлял ее для обзора только небольшому числу друзей: обозрение ее было запрещено остальному обществу. При поощрении системы публичных выставок народ по крайней мере за небольшую плату приобщится к богатствам гения: он просветится относительно искусств, к которым он вовсе не так безразличен, как принято думать; его просвещение возрастет, его вкус сформируется. И хотя бы он не был достаточно опытен для определения тонкостей или трудностей искусства, его суждение, всегда продиктованное природой и всегда проникнутое чувством, может зачастую быть лестным для автора и даже многому научить его, если он сумеет оценить его.

Кроме того, как прискорбно и горестно (для людей, искренне преданных искусствам и своему отечеству) видеть, что у ино-

странцев находится значительное число памятников высокой ценности, в то время как нация, которая произвела их, едва их знает. Публичная выставка стремится сохранить шедевры в тех счастливых странах, где они рождены; благодаря ей мы сможем надеяться на возрождение прекрасных времен Греции, где художник, удовлетворенный суммами, доставленными ему пожертвованиями его сограждан, находил для себя удовольствие отдавать в дар своему отечеству те шедевры, которыми оно восхищалось; будучи почтен им за свои таланты, он кончал оказанием ему важных услуг своей щедростью.

Мне возразят, без сомнения, что у всякого народа свои обычаи, и что обычай публично выставлять произведения искусства не был когда-либо введен во Франции. Я отвечу прежде всего, что я вовсе не задаюсь целью объяснить человеческие противоречия, но я спрошу: разве драматический писатель не ищет для своего произведения возможно наибольшей публичности и разве он не получает от зрителей деньги в обмен на эмоции или разнообразные удовольствия, которые он им доставляет, живописуя страсти или смешные стороны? Я спрашиваю, разве сочинитель музыки, давший душу и жизнь лирической поэме, стыдится, что разделяет с автором слов выгоды ее представления? То что почетно для одних, разве может быть унизительно для других? И если различные искусства образуют одну семью, неужели все художники не могут рассматриваться как братья и следовать одним и тем же законам, чтобы достичь известности и благосостояния?

Отвечу также, что надо спешить сделать то, что еще не сделано, если это может повести к хорошим результатам. Кто же может помешать ввести во Французской республике обычай, пример которого нам дан греками и современными народами? Наши прежние предрассудки не препятствуют более проявлению общественной свободы. Природа и ход наших мыслей изменились со времен революции; и мы не вернемся, надеюсь, к ложным тонкостям, которые так долго угнетали гений. Что касается меня, я не знаю чести выше, как иметь судьей публику. Я не боюсь с ее стороны ни пристрастия, ни партийности: ее суждение — это добровольные дары, доказывающие ее вкус к искусствам; ее похвалы — свободное выражение удовольствия, которое она испытывает, и такие награды стоят, несомненно, большего, чем награды академических времен.

Размышления, которые я высказал, и система публичных выставок, которым я первый подал пример, внушены мне главным образом желанием доставить художникам, посвящающим себя живописи, средства вознаграждения за трату их времени и возмещение их издержек и оградить их от бедности, слишком часто бывающей их печальным уделом. Правительство ободрило меня и помогло мне в моих начинаниях и дало по этому поводу блестящее доказательство своего покровительства искусствам, предоставив мне помещение для моей выставки с другими важными добавлениями: я получил бы весьма лестную награду, если бы в случае, если публике понравилась бы моя картина, мог открыть художникам полезный путь, который, возбудив их одобрение, привел бы к прогрессу искусства и к усовершенствованию морали, которую мы должны непрестанно иметь целью.

Объяснение идеи «Леонида при Фермопилах»

Я хочу написать полководца и воинов, готовящихся к сражению, как истинные лакедемоняне, знающие хорошо, что они его не избегнут; одни, совершенно спокойные, другие, заплетая цветы, чтобы участвовать в пиршестве, которое они устроят у Плутона. Я не хочу ни проникнутого страстью движения, ни страстной экспрессии, за исключением фигур, сопровождающих человека, пишущего на скале: «Прохожий, скажи Спарте, что ее дети умерли за нее...» Я хочу в этой картине охарактеризовать то чувство, глубокое, великое и религиозное, какое внушает любовь к отечеству. Следовательно, я должен изгнать все страсти, которые не только чужды ей, но которые даже искажают ее святость... Мой Леонид будет спокоен. Он будет думать с тихой радостью о славной смерти, которая ждет его так же, как и его товарищей по оружию. Вы должны понять теперь, на что будет направлено исполнение моей картины. Я хочу попробовать отбросить театральную выразительность и движение, которым современные художники дали название экспрессивной живописи. В подражание художникам древности, которые всегда выбирали для изображения момент до или после главного кризиса сюжета, я напишу Леонида и его воинов спокойными и ожидающими бессмертия до битвы.

Л. Давид. Леонид в день Фермопильской битвы

Письмо Наполеону

1805 г.

Его величеству императору французов и королю Италии.

Государь! Все великие события, которые прославили ваше восшествие на трон, это удивительное соединение всех добродетелей, которыми вы обладаете и из которых одной было бы достаточно, чтобы сделаться героем,—все потеряется во тьме времен, если искусство не постарается со своей стороны отплатить дань признательности, которую они вам обязаны. Вы оставили им в наследство все ваши мысли, все ваши деяния; ведь истории, живописи, скульптуре и архитектуре принадлежит почетная миссия передать их потомству. Осмеливаюсь надеяться, что ваше величество бросит взгляд на предмет столько же важный с точки зрения промышленности и торговли и который, по существу, присоединяется к тому, что вы сделали для славы и счастия империи. Веку Наполеона суждено затмить все славные века, столь восхваляемые до наших дней. Условия, которые подготовил ваш гений, благоприятны; вы сделаете, государь, для славы искусств то, что вы сделали на глазах всей вселенной для славы оружия.

Государь! Облеченный вашим величеством одним из наиболее видных постов в области искусств[22], ваш первый живописец просит благосклонно утвердить его привилегии, чтобы он мог успешно закончить под вашим августейшим покровительством спасительную революцию, которую он произвел в искусствах.

Проникнутый доверием к доброте, которой его величество удостоил дать блестящие доказательства, имею честь предложить ему следующий проект.

Статья 1. Первый живописец будет заведывать под наблюдением главного интенданта императорского и королевского дома всем, что имеет отношение к рисунку, живописи, скульптуре и гравюре в учреждениях его величества, как-то: в музее Наполеона, в Версальском музее, в мануфактурах Гобеленов, Севра, Савоннери и Бове.

Статья 2. Первый живописец будет рассматривать произведения искусства, которые будут предложены на выставку в Лувр или в том месте, где прикажет его величество.

Статья 3. Когда его величество пожелает, чтобы были исполнены картины, статуи, гравюры или ковры, г. главный

Л. Давид. Портрет Бонапарта

интендант будет передавать его приказание первому живописцу, который, по согласованию с г. индендантом, наметит художников, достойных осуществить намерение его величества.

Статья 4. Когда художники, согласно заказам, полученным от г. интенданта, через посредство первого живописца, получат работы, исполнение которых потребует денежных авансов, первый живописец передает счета г. интенданту, который ассигнует соответственные суммы по требованию, которое будет сделано первым живописцем.

Статья 5. Первому живописцу поручается представлять главному интенданту картины, статуи, рисунки и вообще все произведения искусства, которые он сочтет нужным предложить для приобретения, чтобы увеличить и пополнить императорские коллекции или для украшения дворцов его величества.

Статья 6. Первый живописец, сведущий в познании древности и в искусствах, связанных с рисунком, войдет в соглашение с г. главным интендантом относительно представления его величеству планов о наиболее подходящих способах поощрения изящных искусств и улучшения мануфактур, которые его величество соизволил взять под свое непосредственное покровительство.

Статья 7. Когда его величество будет посещать выставки живописи и учреждения, имеющие отношение к изящным искусствам, первый живописец будет сопровождать его так же, как в его путешествиях, когда его величество пожелает приказать изобразить памятные события, его касающиеся.

Статья 8. Первому живописцу, как лицу, составляющему часть императорского и королевского дома, будет предоставлено помещение.

Остаюсь, государь, вашего величества преданнейший и верный подданный

Давид[23]

Из разговора Давида с дочерью на Салоне 1808 г.

Через десять лет изучение античности будет заброшено. Я слышу, однако, что со всех сторон восхваляют античность, но когда я смотрю, применяют ли ее на деле, я обнаруживаю, что ею не пользуются. Равным образом все эти боги, герои,

будут заменены рыцарями, трубадурами, распевающими под окнами своих дам, у подножия старинного донжона*. Направление, которое я придал изящным искусствам, слишком сурово, чтобы долгое время нравиться во Франции. Те кому надлежит поддерживать его, его покинут, и когда меня не будет, школа исчезнет вместе со мной.

Письмо к Гро[24]

Брюссель[25], 18 ноября 1818 г.

Позвольте направить к вам г. Жосс Ван ден Абеле, молодого художника, который мне рекомендован моими добрыми друзьями из города Гента. Они проявляют к нему большой интерес и обращаются ко мне с просьбой помочь выбрать хорошего учителя. Вы понимаете, что я не колебался, и моим первым словом молодому человеку было назвать вас. Тотчас его лицо прояснилось, он признался мне наивно, что этот выбор вполне соответствовал его желанию по всему тому, что он слышал от путешественников, вернувшихся во Фландрию. Я не знаю его работ, но уверен, что он, как фламандец, будет чувствовать цвет; кроме того, он образован и вполне проникся мыслью, что не делаются художниками только потому, что держат в руке палитру. Я убеждал его укреплять свои познания, указывая ему, что лучшими живописцами всегда бывают наиболее из них образованные.

Он будет сообразовываться, как следует, с обычаями вашей школы, «со всех точек зрения».

Мой друг, я смотрю с удовольствием, какое от природы фламанцы питают расположение к живописи, и страдаю, в то же самое время, видя как это естественное расположение рассеивается вследствие дурного воспитания, которое им дают. Нет ничего в этой стране, что могло бы привести к большому историческому жанру; нет кабинетов гравюр, мало вещей в их музеях, мало любителей и пр. и пр., и, однако, повторяю, они рождены, как и другие, к достижениям в области исторической живописи. «Возвышенный» Рубенс принес им много вреда. До него они чувствовали живопись, как итальянцы XVI века. Я восхищаюсь постоянно произведениями, предшествующими

---

* Донжон—башня четырехугольной формы, нередко встречающаяся в архитектуре старых французских замков.

этому гениальному человеку, и замечаю, что их старинные мастера присоединяли к своему прекрасному рисунку и колорит. Я кончаю, наконец, мой добрый друг, так как не имею претензии дать вам детальное описание состояния живописи во Фландрии. В заключение скажу вам, что мне очень нравится в их стране, я люблю этих хороших людей, и они меня любят больше, чем мои сограждане.

Письмо к Навэ [26]

22 марта 1818 г.

Мой дорогой Навэ! Что я больше всего люблю в вашей картине[27]—это чувство, но цвету недостает гармоничного разрешения: у него еще нет той характерности, которая отличает произведения мастера; в нем чувствуется робкий ученик, что мне, однако, до известной степени даже нравится; вы не могли бы перейти к тому, что я называю словом «разрешение», не сделав своего рода карикатуры на старых мастеров, что было бы самым худшим; я хочу, чтобы это умение гармонически разрешать тона пришло мало-помалу.

Ваши руки, ваши драпировки святого Иосифа являются проверкой того, что я требую от вас отныне. Этот тон приторен.

Поговорим о мадонне. Чувство в ней выражено превосходно, но, мой друг, она нехорошо нарисована, нехороши и ее драпировки. Ее талия слишком коротка, у ней нет спины, ее бедра начинаются сейчас же ниже пояса, нехороши драпировки рукавов; этот аграф посредине руки, который разбивает складки равномерно на две стороны, мне очень не нравится, и рука, проходящая подмышками младенца Иисуса, мало чувствуется.

Что касается головы мадонны,—она мне бесконечно нравится—это лучшее, что есть в картине. Ее вуаль хорошо прочувствована, хотя не является естественным, что она окружает подушку ребенка. Что же касается младенца Иисуса—его голова очень красива, тональности очень тонки, но вы, человек, умеющий так хорошо писать волосы, на этот раз не достигли полного успеха. Вспомните о Леонардо да Винчи. Бедра слишком коротки, живота же нет вовсе.

Рисунок, рисунок, мой друг, тысячу раз рисунок. Очень трудно хорошо разместить отрезанные фигуры, не сделав раньше полного ансамбля общего движения фигуры, которую берут затем на клетку, чтобы воспользоваться только тем, что должно

войти в картину. Итак, вот упреки, которые я вам делаю. Вы чувствуете их причину; другому я сказал бы: «Это очень хорошо, потому что есть главное, т. е. чувство». У вас оно есть, вы его любите, вы его ищете: все что я требую еще от этой картины, придет само собой, потому что у вас есть главное качество—«чувство»; именно оно придает господствующий характер произведению.

Письмо к Гро

Брюссель, 27 декабря 1819 г.

Мой дорогой г. Гро, мой драгоценный друг!

Ваше последнее письмо мне доставило большое удовлетворение, мои беспокойства окончились. Я видел близ вас столько озлобленных людей, что я боялся, как бы их горькая критика вас не обескуражила. Вы ответили, как я этого желал, будучи вполне уверен, что хорошее произведение расстроит планы наших слепых ненавистников. Король только-что вас отметил; я радовался этому; примите мое поздравление.

Да, мой друг, вы правы, сравнивая учителя, которого вы знали и любили с детства, со вторым отцом. Я не знаю, могли ли бы мои родные дети, получив те же награды, которые заслужили вы, доставить мне столь ощутительное удовольствие. Вот вы теперь сравнялись в достоинстве с вашими соперниками. Превзойдите их в таланте, вы это можете; создайте историческую картину. Я прошу вас только, чтобы вы побольше позаботились о предварительной подготовке, и я отвечаю за остальное. Если вы будете затрудняться в выборе сюжета, сообщите мне—я установлю его. Вы чудесно пишете обнаженную натуру; у вас прекрасная кисть, прекрасный колорит, что вам еще нужно?

Но пусть почести не усыпляют вас, как они усыпили многих. Подумайте об этом. Я прошел чуть не через все положения жизни. И что же вы думаете? Изгнание больше послужило мне на пользу, чем похвалы, и я не питаю к нему ненависти: это своего рода посвящение, которого требует потомство. Я создал больше за четыре года моего пребывания здесь, чем я сделал бы в Париже. Вы, мой добрый друг, не в таком положении, как я, вы находитесь в Париже по своей воле,—делайте же то, что я требую от вас ради вашей славы и для потомства; делайте это и для меня, чтобы и на мне отразилась честь ваших триумфов.

Остерегайтесь двух трудных для преодоления моментов в жизни: первый—когда женятся; это понятно само собой и нет надобности входить в детали физических причин; другой—когда достигают почестей, к которым ваш талант приводит естественным образом. Нужно иметь, мой добрый друг, сильную голову, чтобы пройти через него. Вы благополучно прошли через первый момент, будет то же самое и со вторым.

Вы умны, суетность мало вас трогает, вы любите свое искусство; проникнитесь мыслью, что места, почести и богатства ничто для потомства. Только талант принимается во внимание. Пуссен, Доминикино и многие другие не были богаты, и их произведения бессмертны.

Всякий пишет мне по вопросу об искусствах то же самое, что говорите мне об этом вы; путешественники, приезжающие из Парижа, подтверждают это. Что вы хотите? Это судьба Франции. В этой стране сильно ничего не любят. Я на себе испытываю последствия легкости ее характера, течение уносит меня, но вы находитесь там, вам предназначено закончить то, что я начал: вы достигнете этого, верьте моему предчувствию.

О, счастливая Италия! Только ты искренне любила изящные искусства. Живописец Лебрэн обязан был своими успехами скорее дружбе, которую оказывал ему его король на основе интриги, чем своему таланту, хотя у него было его достаточно. В его руки был передан скипетр искусств, а Лесюэру было предоставлено место в Шартре. Рим затеял войну с Флоренцией изза Микеланджело. Современная история не обнаруживает подобных черт, чтобы к ней можно было обратиться за сравнениями.

Репутации создаются газетами. Подружитесь с модным журналистом—и вы уже великий человек. Их протеже помогает им наилучшим образом, суетится, волнуется, его голова в брожении; видят пламя гения в их глазах, его друзья замечают его, воспевают в своих листках, шедевр появляется, наконец; пораженный любитель молчит; сначала он смущен, потом он понимает, что гора родила мышь. Другие поступают более тонко: у них находятся друзья, которые дают им хорошие обеды, прекрасные концерты, проводят ночи в удовольствиях; их друзья берут на себя все; они становятся идолами вельмож. Говорят только о них, но вздумайте вглядеться в существо дела: знание исчезает, чтобы дать место ложному блеску, который иначе

называется шарлатанством. Пусть назовут в Италии великого человека, оставленного в забвении: у него достаточно способов защищаться от своих ненавистников. Италия понимала его и охраняла...

Вы мне предлагаете вашу мастерскую для хранения картин, которые могут меня стеснить, потому что у меня уже не будет мастерской; я помещу в ней только то, что крайне необходимо. Я попрошу также доброго Нежона притти мне на помощь, если представится надобность.

Да, мой добрый друг, я уступил моей родине в знак предпочтения свои картины за сумму, значительно более низкую, чем та, которую мне уже предлагали в тысяче случаев. Этот акт патриотизма должен быть оценен. Я надеюсь, что злоба не будет больше меня мучить; договор подписан, сделка заключена окончательно: я предоставляю Франции охранять меня от моих врагов. Она даст мне возможность, надеюсь, пользоваться плодами моих трудов.

Прощайте, мой дорогой друг, передайте полный уважения привет вашей милой супруге—и от моей жены также.

Ваш преданный до гробовой доски

Давид

Письмо к Шнетцу [28]

Брюссель, 16 ноября 1820 г.

Мой дорогой г. Шнетц!

Я не могу вам высказать всей той радости, которую испытываю, найдя случай вам выразить через посредство двух искусных живописцев гг. Ораса Верне и Жерико мое восхищение и слышать от них, что они хвалят ваш талант. Уже добрый Навэ в Риме говорил мне о нем, но теперь говорит и публика. Это уж не по личному расположению к вашей особе, а в силу истины. Продолжайте, мой добрый друг, вы не из тех живописцев, которые довольствуются первым успехом, чтобы отдавать затем всю жизнь. Вы из числа тех, которые думают, что никогда не бывает сделано достаточно, раз только они чувствуют, что им есть еще что приобрести. Итак, мой друг, думайте всегда, что вы ничего не умеете, это средство уметь лучше, чем другие.

Ваш друг навеки

Давид

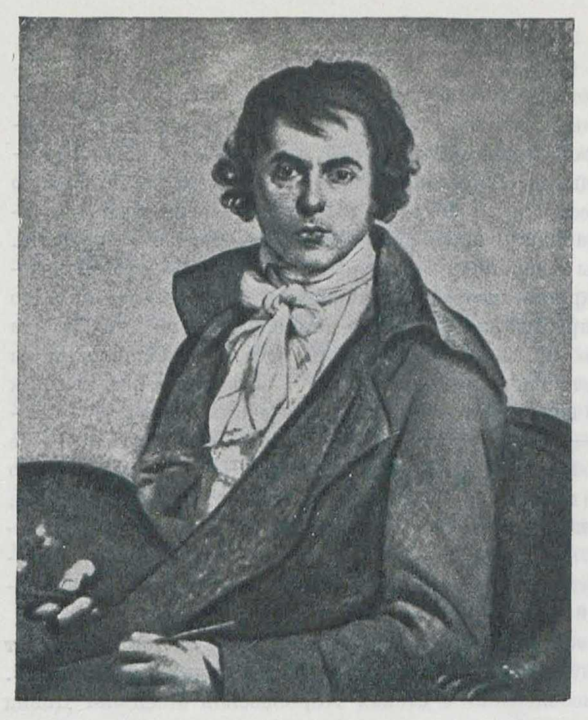
ПРИМЕЧАНИЯ

Жак-Луи Давид родился 30 августа 1748 г. в Париже, в семье коммерсанта. Первые уроки живописи он получил у Вьена, профессора Академии, учеником которой Давид состоял с 17 лет. В 1744 г., после троекратных неудачных попыток, он получил «Римскую премию», открывавшую возможность академического путешествия в Италию. Пребывание в Италии оказалось для Давида периодом глубокого творческого перелома. Если ученические годы художника показывают нам прилежного последователя законодателей аристократической живописи XVIII века—Ван Лоо и Франсуа Буше, то пребывание в Италии знаменует собой для Давида поворот к совершенно иным художественным идеалам. Ориентация на античное искусство, утверждение последнего, как воплощения высших художественных норм вместе с усвоением эстетических теорий французских «просветителей»—все это входит в творчество Давида в качестве определяющих начал нового стиля—классицизма. Черты этого нового стиля, явственные уже в «Гекторе» (1778) и особенно «Велизарии» (1781), приобретают законченность и четкость к середине 80-х годов: за «Клятвой Горациев» (1784), являющейся самым характерным и ярким образцом этого стиля, следует «Смерть Сократа» (1787) и «Брут» (1789), написанный уже в самый канун Французской революции.

В 1783 г. Давид избирается членом Академии, в 1784 г. он снова едет в Италию, в Рим, а 1789 г. застает его уже лидером оппозиции в Академии. В качестве главы «диссидентов» в стенах Королевской академии Давид выступает на арену художественно-политической деятельности, широко раскрывшейся перед ним в последующие, революционные, годы.

Революция быстро приводит вождя оппозиции к руководству художественными делами государства. В то же время Давид приобретает громадное влияние на творческую жизнь в качестве признанного главы и первого мастера ведущего художественного направления. «Брут», появившийся в Салоне 1789 г., вызывает восторженные оценки публики и прессы как образец революционного искусства. Так же трактуется и написанная за пять лет до этого «Клятва Горациев», в которой усматривают даже своего рода предвосхищение революции. И когда в якобинском клубе вносится предложение об увековечении исторического эпизода начала революции,—клятвы в «зале для игры в мяч»,—заказ на картину передается Давиду.

Политическая карьера Давида ознаменовалась чрезвычайно интенсивной его деятельностью в области организации художественной жизни революционной Франции. В сентябре 1792 г. Давид, еще раньше сблизившийся с якобинскими кругами, избирается в Конвент, где занимает место среди монтаньяров, голосует за казнь Людовика, 2 октября назначается



Л. Давид. Автопортрет

членом комиссии по народному просвещению, затем—в комиссию по делам искусств. С 17 июня по 14 июля 1793 г. он председательствует в клубе якобинцев, некоторое время состоит секретарем Конвента, а в январе 1794 г.—его председателем. С 13 сентября 1793 г. он входит в состав Комитета общественной безопасности.

В Конвенте Давид выступает убежденным пропагандистом государственного значения искусства и горячим поборником активной роли государства в художественных делах. Искусство должно служить гражданским идеалам, а государство обязано активно помогать искусству и влиять на него—это положение Давид реализует в разнообразных практических мероприятиях. Вслед за упразднением Академии (8 августа 1793 г.) Давид организует «Революционный клуб искусств»—объединение, фактически заменившее упраздненную Академию в качестве центра художественной жизни,—учреждает «Национальное жюри искусств», привлекая в его состав художников, музыкантов, архитекторов, лиц свободных профессий и ремесленников, далее—проводит в Конвенте ряд декретов по охране памятников искусства и по созданию национального хранилища произведений искусства. Наконец, Давид берет на себя организацию и режиссуру народных празднеств и манифестаций, вроде чествования швейцарских солдат, траурных торжеств в честь юных героев борьбы с контрреволюцией—Барра и Виала, массового праздника по случаю побед французских армий, празднеств в честь «Верховного существа» и др.

Собственно живописные работы Давида в годы 1789—1794 отмечены прежде всего четырьмя картинами, написанными на сюжеты революции: «Клятва в зале для игры в мяч» (осталось в рисунке), «Лепелетье», «Жозеф Бара» и «Марат». Все эти произведения были написаны по прямому поручению или заказу Конвента, причем эти поручения давались или специальным постановлением палаты («Жозеф Бара») или же рождались в форме прямого призыва к художнику с трибуны собрания, как это имело место на траурном заседании после убийства Марата.

Вскоре после 9-го термидора Давид, бывший до самого дня переворота вместе с Робеспьером, попадает в тюрьму, хотя на заседании Конвента 13 термидора он заявляет с трибуны, что «был обманут Робеспьером». В обширном оправдательном мемуаре, представленном в комиссию Конвента из-под ареста, Давид всячески открещивается от своего былого якобинства и после выхода из тюрьмы сам оказывается в термидорианском лагере. Во время Директории происходит сближение художника с генералом Бонапартом, приглашающим его совершить поездку в итальянскую армию. В 1799 г. Давид выставляет в Лувре своих «Сабинянок»,—картину, являющуюся наиболее завершенным образцом давидовского классицизма.

Как официальный художник Первой империи (он был назначен «первым художником императора» 18 декабря 1804 г.) Давид выполнил по прямому заказу Наполеона ряд больших многофигурных полотен— «Коронация Наполеона и Жозефины», «Восшествие на престол», «Раздача знамен на Марсовом поле», «Прибытие императорской четы в Отель де Вилль».

Реставрация Бурбонов удаляет Давида в изгнание. С 1814 г. до конца своей жизни (1825) он остается эмигрантом в Брюсселе. Этот последний период его деятельности отмечен рядом портретов, а также такими картинами, как «Телемах и Ефхарида», «Разоружение Марса Венерой», где виден некоторый возврат к сентиментально-мифологическим сюжетам XVIII века.

Значительнейшую и в художественном отношении быть может сильнейшую сторону деятельности Давида-живописца составляют его портреты. Достаточно назвать такие замечательные образцы портретного искусства, как изображения Баррера, супругов Серизиа, Бонапарта-консула, Лавуазье, «Неизвестного старика», «Неизвестного молодого человека» Жамбон де-Сент-Андрэ, наконец безымянной «Зеленщицы». В этих и многочисленных других портретах Давида пробивается наружу сильная и стремительная струя реалистического искусства, столь характерно сочетающаяся в его творчестве с принципами классицизма.

Давид группировал вокруг себя сильную школу, из которой вышли такие незаурядные мастера, как непосредственные его продолжатели— Жиродэ, Жерар, Герен и наиболее одаренный из его учеников—Антуан

Л. Давид. Дантон (рисунок)

Гро. Этот последний сделал значительный шаг в сторону усиления реалистических начал и отказа от многих условностей классицизма.

Литературное наследство Давида состоит из многочисленных и весьма разнообразных документов—писем, докладных записок, представленных в Конвент и другие государственные органы, комментариев к работам самого мастера, сценариев народных празднеств и, наконец, записей речей, произнесенных художником с трибуны Конвента. Из публикуемых нами документов значительная часть непосредственно относится к тем или иным художественным мероприятиям революционного периода (доклады и записки об организации празднеств, о постановке памятников, об учреждении музея, речи при поднесении картин и др.), другая часть носит биографический характер (письма периода ученичества и позднейших лет), наконец к третьей группе относится изложение художественных принципов мастера (предисловие к каталогу выставки «Сабинянок», объяснение «Леонида при Фермопилах» и др.).

***

1. В 1771 г. Давид впервые выступил на академическом конкурсе в качестве соискателя «Римской премии» («Prix de Rome») (главная академическая премия, открывавшая награжденному доступ и стипендиат во Французский институт в Риме). В результате соревнования, Давиду была присуждена 2-я премия (первую поручил Ж.-Б. Сювэ). В 1772 г. Давид вторично выступает на конкурсе с картиной «Диана и Аполлон, поражающие детей Ниобеи» (на сюжет из «Метаморфоз» Овидия). На этот раз конкурентами Давида были среди других Лемонье, Бидо и Жомбер. Последний получил «Римскую премию», Давиду же снова пришлось удовольствоваться вторым местом. «Римская премия» была получена Давидом лишь в следующем, 1773, году за картину «Антиох и Стратоника».

2. *Викар* (Wicar) был в 1789 г. учеником Давида в его частном ателье в Париже. Живописец, гравер, собиратель картин.

3. Речь идет о картине Давида «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей». Картина эта приобрела в первый год Революции такую популярность, что, по свидетельству немецкого писателя Галема, посетив-

шего в этот год Париж, «каждый парижанин знал картину Давида». Во время представления трагедии Вольтера «Брут» в Национальном театре актер Вангов, исполнявший заглавную роль, принял в заключительной сцене позу Брута с давидовской картины, и, рассказывает Галем, все тотчас же поняли это как намерение воздать общественную хвалу художнику, что было отмечено всеобщей овацией (Halem. Briefe aus der französischen Revolution herausgegeben von G. Landauer, 1920).

4. *Жиродэ* (Anne-Louis Girodet, 1767—1824)—один из выдающихся учеников Давида и представителей его живописной школы.

5. Эта сентенция приводится по записи бесед Давида с учениками в частном ателье художника в Париже, незадолго до революции (1789).

6. Этот документ знаменовал начало «академической революции», предпринятой группой членов Академии, требовавших изменения академических статутов. Последние делили всех членов Академии на три неравноправных категории—действительных членов (Officiers), академиков (Academiciens) и назначенных (Agreés). Первая категория, состоявшая из директора, ректора и профессоров, располагала решающими голосами и составляла «административный корпус», фактически правивший Академией. «Академики» же имели лишь права совещательного голоса и могли участвовать в прениях только с разрешения действительных членов. Права третьей категории были еще более урезаны. Оппозиция против этой академической иерархии вылилась первоначально в конфликт между директором Академии Вьеном и Давидом; одним из руководителей оппозиционной группы был наряду с Давидом академик Миже. Документ, публикуемый нами, подписан, помимо Давида и Миже, также Гереном, Паскье и др. В ответ на эту бумагу, поданную «административному корпусу», последний не дал удовлетворительного ответа, что повело к созыву собрания оппозиционных академиков, которое состоялось в Лувре 14 декабря под председательством Давида. Собрание, объявив себя самостоятельным «корпусом» и выбрав своим президентом Давида, а секретарем Миже, занялось выработкой проекта реформы Академии. Это повело к разрыву с «административным корпусом», в результате чего оппозиционные академики обратились непосредственно в Коммуну Парижа с докладной запиской о реформе Академии.

7. Это письмо явилось продолжением кампании, проводившейся Давидом и оппозиционной группой академиков против Академии.

8. Один из депутатов Национального собрания представил последнему двух братьев-близнецов по фамилии Франк (Franque) в качестве исключительно способных к искусству детей. Собрание поручило Давиду обучать их живописи.

9. Швейцарские солдаты полка Шатовье были осуждены в 1790 г. за бунт. В 1792 г. они были амнистированы, и теперь парижане встречали их как освобожденных жертв деспотизма. Давид принял предложение организовать в честь их возвращения «Праздник свободы», который и состоялся 15 апреля 1792 г. на Марсовом поле.

10. Города Лилль и Тионвилль успешно отразили атаки австро-прусской армии, ведшей после падения королевской власти войну с революционной Францией и наступавшей по направлению к Парижу. Лишь победа французов при Вальми остановила это наступление. Упоминаю-

щийся в речи Давида Феликс Вимфен, бывший член Учредительного собрания, был комендантом крепости Тионвилль.

11. Накануне казни Людовика XVI, 20 января 1793 г., Мишель Лепелетье-де-Сен-Фаржо, депутат Конвента от Ионны, был убит при входе в ресторан королевским гвардейцем по имени Пари (Pâris), заявившим, что он мстит за смертный приговор королю. 21 января известие об убийстве было оглашено в Конвенте. Баррер потребовал решительных мер «к защите суверенитета народа против эмигрантов, шпионов, наемников Кобленца и бывших прислужников короля». После речей Робеспьера и Дантона собрание декретировало казнь Пари и призвало своих членов участвовать в похоронах Лепелетье. На могиле Лепелетье решено было выгравировать его предсмертные слова: «Я рад, что моя кровь пролилась за отечество. Надеюсь, что она послужит к утверждению свободы и равенства и к изобличению их врагов». Во время церемониала похорон тело Лепелетье было выставлено обнаженным на парадном ложе на Вандомской площади, а затем перенесено в Пантеон. 21 февраля Феликс Лепелетье, брат убитого, поднес Конвенту бюст Мишеля Лепелетье работы молодого скульптора Флерио, а еще месяц спустя Давид поднес Конвенту картину, изображающую убитого Лепелетье. Картина была помещена в зале заседаний, рядом с ораторской трибуной. Картина эта до наших дней не дошла: потомки Лепелетье, во владение которых она впоследствии перешла, во время Реставрации уничтожили ее. Сохранившаяся гравюра дает представление об этой картине, изображавшей Лепелетье на его смертном ложе.

12. В состав жюри, предложенный Давидом, вошли представители свободных профессий и искусств: 12 художников, среди них—Фрагонар, Прюдон и Жерар, 8 скульпторов, 10 архитекторов, 4 писателя, 2 актера, один торговец картинами, а также один сапожник и один земледелец.

13. Давид был очередным президентом Конвента с 5 по 20 января 1794 г.

14. На основании этого доклада Давида Конвент принял декрет об упразднении музейной комиссии и об организации хранилища музея искусств с 4-мя отделами—живописи, скульптуры, архитектуры и древностей. К декрету был приложен «Список членов хранилища музея искусств». В этот список вошли: по живописи—Фрагонар, Бонвуазэн, Лесюэр, Пико, по скульптуре—Дардель и Дюпелье, по архитектуре—Давид Леруа и Ланнуа, по древностям—Викар и Варон.

15. Культ «Верховного существа» был введен по идее Робеспьера 18 флореаля 1794 г. Робеспьер предложил Конвенту проект декрета, утвержденный Конвентом и начинавшийся словами: «Параграф I: французский народ признает существование Верховного существа и бессмертия души; параграф II: он признает, что культ, достойный Верховного существа, должен входить в число обязанностей человека»; параграф IV декрета гласил: «Учреждаются празднества, чтобы призвать человека к мысли о божестве и о достоинстве своего существа». Далее, в декрете (параграф VII) перечислялись установленные празднества, в том числе в честь «Верховного существа, Природы, Человеческого рода, Французского народа, Благодетелей человечества, Мучеников свободы, Свободы и равенства, Республики, Свободы мира, Любви к отечеству, Ненависти к тиранам и изменникам» и ряд других. В заключительном

(XV) параграфе декрета назначался день празднования Верховного существа на 20 апреля, и на Давида возлагалось представление плана этого празднества Конвенту. Давид представил 19 прериаля (7 июня 1794 г.) приводимый у нас в извлечении проект. Праздник состоялся в назначенный день (см. описание у Тьерсо «Песни и празднества Французской революции»).

16. Это письмо написано Давидом из тюремного заключения. После переворота 9 термидора (27 июля) Давид был 2 августа арестован и помещен в Мэзон-де-Ферм, откуда 15 сентября был переведен в Люксембургский арестный дом. В этом заключении Давид, между прочим, начал работать над картинами «Гомер, читающий свои стихи» и «Две девушки, дающие милостыню уснувшему поэту». В Люксембурге же он задумал картину «Сабинянки». Во время пребывания в Мэзон-де-Ферм Давидом был исполнен автопортрет, а также рисунок-портрет Жамбон-сен-Андре. Эти обе работы подписаны: David in vinculis («Давид в оковах»).

17. *Лебрэн* (Le Brun, 1619—1690)—знаменитый художник, «первый живописец короля» и глава официальной художественной школы в эпоху Людовика XIV.

18. *Лесюэр* (Le Sueur, 1617—1655)—один из известнейших французских живописцев XVII века. Полотна Лесюэра выделялись среди картин его современников—Лебрэна, Вуэ и др. простотой композиции и трактовки человеческой фигуры.

19. «Живопись,—откажись от мщения, забудь мою измену...»

20. Этот комментарий Давида к выставке его «Сабинянок» представляет собою обоснование необычайного тогда способа демонстрации картины в форме индивидуальной выставки одного художника. Рассуждения Давида по этому поводу представляют исключительный интерес своей яркой установкой на «свободный рынок» для произведений искусства.

21. *Уэст* (Benjamin West, 1738—1820)—американский художник, работавший большую часть жизни в Англии. Вместе с Рейнольдсом был основателем Королевской академии художеств в Лондоне в 1763 г. Громкую известность получила в свое время картина Уэста «Смерть генерала Вольфа» (1766), трактовавшая исторический сюжет не в манере классической живописи, а как современную реалистическую тему. С 1792 г. Уэст был президентом Академии художеств в Лондоне.

22. 18 декабря 1804 г. Давид был назначен Наполеоном «первым живописцем императора».

23. Попало ли фактически это письмо в руки Наполеона—неизвестно. Интендант двора Флерио, через которого бумага была передана, был как раз на другой день сменен, и это обстоятельство, возможно, помешало письму дойти до адресата. Как бы то ни было, никаких последствий письмо не имело.

24. *Гро* (baron Antoine Gros, 1771—1835)—бесспорно, самый крупный мастер из числа учеников Давида. Воспитанный на уроках классицизма, Гро в своих зрелых работах весьма далеко отошел от принципов этого последнего и дал ряд ярких образцов смелой реалистической трактовки больших массовых композиций (см. особенно «Битву при Эйлау»). В этом отношении батальные полотна Гро сыграли очень большую роль в формировании нового поколения живописцев, в частности оказали прямое

и сильное влияние на творчество Жерико, а затем и Делакруа. Давид хорошо видел, насколько разнится художественное мировоззрение Гро от его собственных канонов, и нередко давал это понять одареннейшему из своих учеников.

25. С 1816 г. начинается брюссельский период жизни Давида—период эмиграции. Закон 9 января 1816 г. предписывает Давиду как «цареубийце» покинуть Францию. Художник отказался последовать совету друзей и начать хлопоты о разрешении остаться, в изъятие из закона, во Франции. Давид предполагал переехать в Рим, но, не получив разрешения на жительство в этом городе, отправился в Бельгию. В Брюсселе он и прожил до самой смерти (29 декабря 1825 г.).

26. *Навэ* (François-Joseph Navez, 1787—1869)—бельгийский художник, учился у Давида в Париже, сопровождал своего учителя в эмиграцию, в Брюссель, где поддерживал с ним близкие отношения; в 1817 г. Навэ уехал в Италию.

27. Картина Навэ «Святое семейство».

28. *Шнетц* (Jean-Victor Schnetz, 1787—1870)—ученик Давида, а впоследствии—Гро и Жерара. Впервые дебютировал в Салоне 1819 г.

ПЬЕР ПРЮДОН

1758—1823

Письмо из Рима

1785 г.

Я только что видел замечательные шпалеры, исполненные когда-то по картинам знаменитого Рафаэля. Они, по-моему, являются, безусловно, самым прекрасным, наиболее прочувствованным и наиболее выразительным из всего того, что он сделал. Но тот, кто превзошел его глубиной замысла, правильностью расчета и чувства и, кроме того, четкостью, телесностью и силой исполнения, да и пониманием светотени, перспективы и прочего,—это неподражаемый Леонардо да Винчи—отец, князь и первый из всех живописцев. По его картине выполнена одна единственная шпалера со знаменитой «Тайной вечери», написанной для трапезной доминиканцев в Милане. Эта картина—первая в мире, это шедевр мирового искусства; в ней слились в гармоническое целое все приемы художественного творчества.

Когда стоишь перед ней, то не устаешь восхищаться ею в целом и каждой деталью в отдельности. Это неиссякаемый источник для изучения и размышления. Один вид этой картины мог бы так настроить одаренного человека, что он не только уподобился бы Рафаэлю, но и превзошел бы его, поскольку в этой картине соединено все; однако мало людей обращает внимание не только на эту картину, но вообще и на все то, что осталось от Леонардо. Либо ценность этого великого человека слишком превосходит их понимание, либо то, что он сделал, слишком совершенно, чтобы им пришла мысль осмелиться когда-либо приблизиться к его манере; сама мысль эта им кажется совершенно невозможной. В этом необыкновенном человеке наивысшая гениальность соединяется с необычайной четкостью мышления и редкой глубиной умственного проникно-

П. Прюдон. Амур и Психея

вения—три качества, не часто встречающиеся в одном человеке, так как первое обычно присуще сангвиникам, а остальные являются признаком холодного и рассудительного человека. Недаром же Леонардо употребил 9 лет на то, чтобы написать свою замечательную «Тайную вечерю», в которой мы в необычайном разнообразии характеров отмечаем то смятение и волнение, которое вызвали среди апостолов слова Иисуса Христа: «Истинно говорю вам: один из вас предаст меня».

Письмо из Рима

1785 г.

Когда ты знаком со многими людьми, за которыми приходится ухаживать, то портишься, становишься бесхарактерным, теряешь свой взгляд на вещи; посещая их, становишься однообразным, мелочным, стремишься только к тому, чтобы им нравиться, и—грустная развязка—делаешь все, как все. Если великие мастера поступали бы так же, то мы ничего бы не могли почерпнуть из их произведений.

Художник, который изучает, должен быть свободен; он должен действовать согласно своим принципам и соображениям, которые, чтобы быть глубокими и искренними, требуют одиночества. После того как он окреп и достиг той степени таланта, на которую он способен, он может показаться публике, и то с надлежащей сдержанностью, чтобы не впасть в манерность. Леонардо да Винчи—этот Гомер живописи, у которого могли бы учиться Рафаэль, Микеланджело и все художники, жившие до и после него,—говорит, что художнику необходимо целиком принадлежать самому себе, что одиночество ему, безусловно, необходимо, чтобы внимательно наблюдать природу. Наконец, несомненно одно: бывая в свете, ухаживая и расточая свое время, приходится примириться с тем, что останешься неучен, или же приходится пожертвовать светом и его пагубной лестью ради науки и радости высоких достижений.

Письмо префекту департамента Сены

10 флореаля XIII года (1806 г.)

Краткий обзор картины, предназначенной для зала уголовных заседаний судебной палаты[1].

Найти сюжет, который был бы связан с назначением залы уголовного суда и с деятельностью судей, в нем заседающих; изобразить одновременно и жертв, и судей, и виновных, пере-

П. Прюдон. Психея, уносимая зефирами

дать все это с той силой экспрессии, которая способна вызвать сильное душевное волнение и оставить глубокий след,—это значило бы, если я не ошибаюсь, достигнуть цели, поставленной при выполнении картины, которая должна быть помещена в этом зале.

Преисполненный этой мыслью, но неудовлетворенный теми решениями, которые дает нам история, передающая лишь трафаретные и незначительные события, я остановился на самой сущности предмета. Лишь удовлетворяя всем указанным усло-

виям, является возможность создать картину, полную мощи: сюжет относится ко всем временам, подходит для всех народов, объясняется сам собой и выявляет одновременно и причину и последствия.

Представьте себе общественное возмездие—Немезиду с крыльями ястреба, на которую возложено преследование виновных, как она тащит к подножию судебного трибунала Преступление и Подлость; вооруженная копьем Справедливость, окруженная Силой, Осторожностью и Умеренностью, произносит приговор, который наказует их смертью. Окровавленная жертва преступления с кинжалом в груди лежит бездыханно на ступенях трибунала, на глазах у убийцы: он охвачен страхом и содрогается от ужаса...

Добавьте, чтобы почувствовать эффект, производимый этой ужасающей картиной, присутствие судей, приближение виновных, красноречие ораторов, разнообразные эмоции, отраженные на лицах многочисленного собрания, и вы признаете, что такая картина, безусловно, должна произвести глубокое впечатление на воображение.

Эта картина, состоящая из восьми фигур, шириной в шесть и высотой в восемь футов, предназначенная для главного зала уголовного суда, обошлась бы в пятнадцать тысяч франков. Сумма должна была бы быть выплачена в три срока, по пять тысяч франков: первая часть—при представлении эскиза, вторая—когда нанесены будут контуры, третья—когда картина будет закончена.

Я обязуюсь закончить картину в течение десяти месяцев, считая со дня представления эскиза. На стене нижнего зала, высотой в восемь и шириною в шесть футов, можно было бы изобразить историческое событие либо что-нибудь, подходящее для уголовного суда и подчиненное сюжету верхнего зала.

Уточнив сюжет, можно было бы установить цену и выполнить картину без промедления на вышеуказанных условиях.

Что касается до меня лично, то вы можете быть уверены, что любовь к искусству и желание проявить себя не дадут мне пренебречь чем-либо, что могло бы содействовать улучшению картины, дабы сделать ее достойной той власти, которая поручила мне ее выполнение.

Прюдон, художник

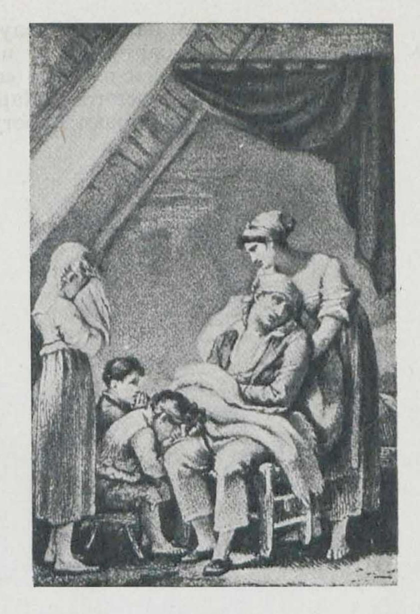
(Музей художников, бывшая Сорбонна)

П. Прюдон. Справедливость и Возмездие карают Преступление

ПРИМЕЧАНИЯ

Пьер-Поль Прюдон родился 4 апреля 1758 г. в бедной семье резчика по камню. Первые уроки живописи он получил у Ж. Б. Пьерра, а в 1784 г. был послан в Италию, где провел почти три года. С 1789 г. Прюдон—в Париже. Вместе с Давидом он выступает среди той группы молодых художников, которая безоговорочно примкнула к революции и взялась за организацию художественной жизни Республики. С 1794 до 1796 г. Прюдон проводит в провинции, где работает главным образом над иллюстрациями для книг; в это время им выполнены рисунки к «Новой Элоизе», «Полю и Виргинии», к Расину и др. В 1796 г., вернувшись в Париж, Прюдон получает от своего друга, сенского префекта Фрошо, заказ на

большие живописные работы,—росписи в отеле Сен-Жюльен на аллегорические темы (Аллегории Богатства, Искусства, Наслаждения, Философии), а в 1799 г. выполняет большую аллегорическую картину «Мудрость и истина спускаются на землю».



П. Прюдон. Несчастная семья

[С 1802 г. Прюдон обосновывается в ателье при Сорбонне и работает в тесном общении со своим ближайшим другом —художницей Констанцией Майер. Ее самоубийство в 1821 г. означает для Прюдона конец его собственной творческой жизни. Он умер 14 февраля 1823 г.

Помимо ряда больших аллегорических картин (среди них выдающееся место занимает выполненное для зала заседаний уголовного суда большое полотно «Справедливость и Возмездие карают Преступление»), Прюдону принадлежат многочисленные портреты, ряд картин на мифологические темы, а также множество проектов декоративного характера (оформление празднеств, мебель, ювелирные изделия и др.).

Из немногочисленных документов, оставленных этим замечательным художником, равного внимания заслуживают и его римские письма и докладная записка префекту Сенского департамента. В письме из Рима мы читаем характерное признание Леонардо высшей точкой мирового искусства. Второй документ еще более интересен: это—целая программа картины, программа, выразительно передающая не только сюжетную канву будущего произведения, но и самый стиль прюдоновской аллегорической композиции. Здесь характерна и та насыщенная патетика, которою художник стремится наполнить картину, и строгая пригнанность произведения к его «целевому назначению», и, наконец, подчеркнуто дидактический характер самой аллегории, призванной выполнять определенную общественно-моральную миссию.

* * *

1. Картина, программа которой изложена в этой записке Прюдона, была выполнена им в том же году и помещена в зале заседаний уголовного

отделения судебной палаты. Заслуживает быть отмеченным, что во времена Реставрации картина эта, исполненная на отвлеченно-аллегорическую тему, показалась властям «слишком драматической» и была заменена изображением распятия. Картина эта, носящая название «Справедливость и Возмездие карают Преступление», в настоящее время находится в Лувре.

J. Ingres

ЖАН-ДОМИНИК ЭНГР

1780—1867

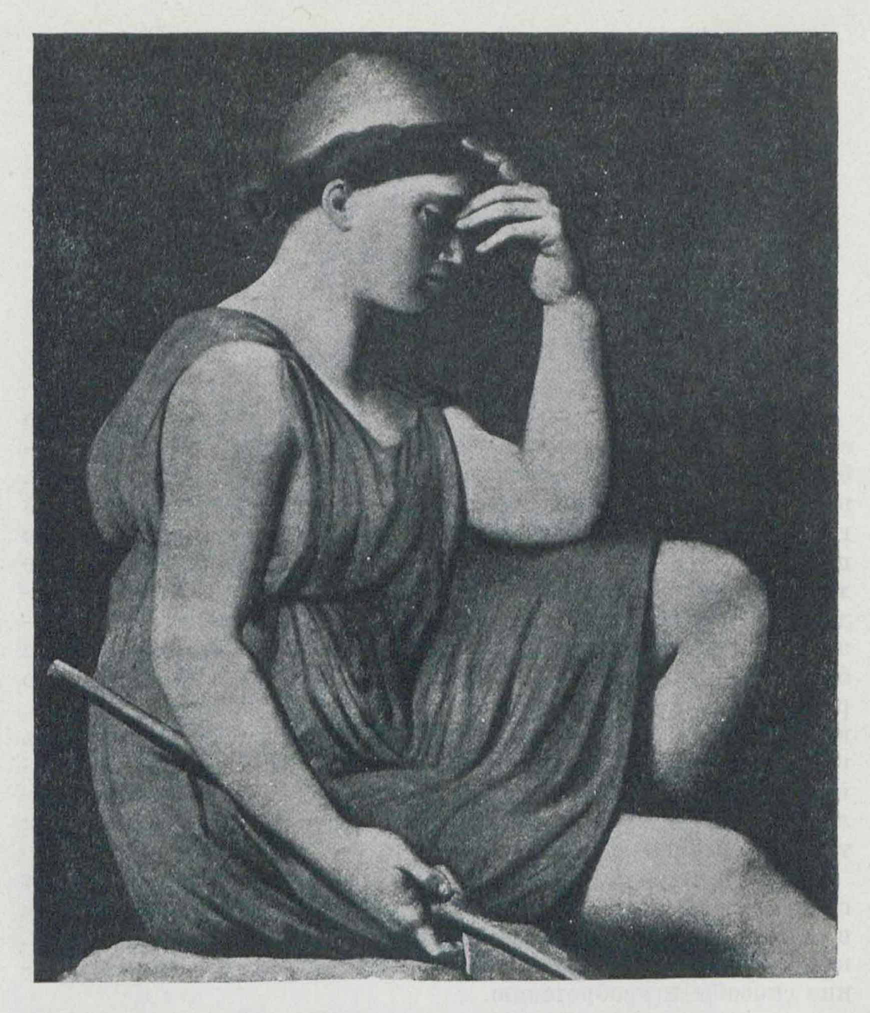
ИЗ ДНЕВНИКА[1]

Изобретательность—это одно из великих качеств гения, но если спросить опыт, то окажется, что только знакомясь с изобретениями других, научаются изобретать сами. Точно так же, как привыкают мыслить, читая идеи других. Самый громадный гений, которого бы произвела природа, недостаточно богат сам по себе, чтобы все извлекать из собственных глубин. Тот кто хочет заимствовать только из собственного духа, будет вынужден крайней необходимостью к самому жалкому из всех подражаний, т. е. к подражанию собственным произведениям: он будет принужден повторять снова то, что он повторял много раз. Тщетно стремятся изобретать новое те художники и поэты, которые не собрали раньше материалов, способных упражнять их дух и породить у них новые идеи. Из ничего ничто не происходит. Стоит только посмотреть, какое употребление сделал божественный Рафаэль из духа своих предшественников; то же наверное делал и Фидий.

Итак, нельзя сомневаться в том, что дух, украшенный сразу сокровищами древних и современников, станет более широким и плодотворным в своих возможностях в силу многих идей, которые будут им прочувствованы, и получит этим самым великие способы к изобретению.

*

Суждение другого вовсе не ослабляет наше, как это думают многие, но, напротив, способствует сложению и укреплению наших идей, которые в своем происхождении бывают слабыми, бесформенными, смутными; они становятся крепкими, ясными



Ж.-Д. Энгр. Одиссея

и совершенными, будучи связаны с авторитетом и практикой тех, о которых можно сказать, что их произведения освящены одобрением веков. Изучение или плодотворное восприятие шедевров искусства должно служить только к тому, чтобы сделать

восприятие природы более легким, а вовсе не для того, чтобы ее оставить без внимания: ведь от природы должны проистекать и получать свое происхождение все совершенства искусства. Рафаэль, непрерывно подражая, оставался, тем не менее, всегда самим собой.

*

Греки культивировали живопись с жаром, равным красоте их гения, и довели ее до такой степени совершенства, что она, казалось, превзошла самую природу. Строго говоря, греческие статуи превосходят природу только тем, что в них собрано столько прекрасных частей, которые природа никогда не соединяет в одном и том же предмете или соединяет очень редко. Художник, работающий таким образом, допущен в святилище природы; он наслаждается там лицезрением и беседой с богами, наблюдает их величие, как Фидий, и учится у них их языку, чтобы передать его смертным.

Следует помнить, что части, из которых составляется самая совершенная статуя, никогда не могут каждая в отдельности превзойти природу и что нам невозможно возвысить наши идеи над красотой ее создания. Все что мы можем сделать,—это достигнуть редкого и божественного смешения природы и искусства.

*

Искусство возрождается у современников на развалинах творений древних; и надо стремиться оживить среди нас средства последних, продолжая их.

Не надо колебаться копировать древних, произведения которых надо рассматривать, как общее сокровище, где каждый может взять, что ему нравится, и которые становятся нам годными во всех отношениях, когда мы умеем ими пользоваться с выгодой для себя.

Искусный живописец, который не избегает риска быть испорченным дурными образцами, сумеет ими воспользоваться с выгодой. Он сумеет воспользоваться наиболее посредственными их видами, которые, проходя через его руки, приобретут совершенство; он сумеет найти в грубых опытах искусства, до его обновления, оригинальные идеи, обдуманные комбинации, более того—высшие способности изобретения.

*

Только самый низший стиль искусств, как в живописи, так и поэзии и музыке, нравится естественным образом всем вообще людям. Самые высшие достижения в искусстве не произведут никакого действия на совершенно некультивированные умы, что известно по опыту. Тонкий и изящный вкус является плодом воспитания и привычки. Мы получаем при рождении только способность к выработке такого вкуса и к его образованию: точно так же, как мы родимся с определенным расположением воспринимать законы и обычаи общества и с ними сообразоваться. Только в этом-то смысле и можно сказать, что эта способность естественна.

Следовательно, чтобы извлечь пользу из критики своих друзей, необходимо уметь различать путем познания их характера и вкуса, их опыта и их наблюдений, в какой степени они могут быть нам полезны. Чтобы быть хорошим критиком большого стиля в искусстве, нужно быть одаренным тем же очищенным вкусом, какой руководил самим художником в его произведении.

Искусство далеко не всегда вытекает из природы или имеет какое-либо непосредственное отношение к таковой, рассматриваемой как его образец; существуют даже искусства, которые основываются на принципах, диаметрально противоположных природе. Главная и наиболее важная вещь, которую надо знать в живописи, это то, что природа произвела наиболее прекрасного и наиболее подходящего в этом искусстве, чтобы из него сделать выбор. Таковы были вкус и манера чувствовать у древних.

*

Умение выделять предметы в живописи, которое многие рассматривают как вещь наивысшей важности в картине, не принадлежало к числу вопросов, на которых Тициан (величайший из всех колорист) сосредоточил бы свое внимание. Для живописцев более низкого достоинства одна из главных заслуг в живописи проявляется тогда (и это еще сейчас принято толпой любителей, находящих в этом свое главное удовлетворение), когда они видят (в картине) фигуру, вокруг которой, кажется, говорят они, можно обойти. Рафаэль и Тициан, бесспорно, занимают первое место среди художников. Но Рафаэль и Тициан, казалось, рассматривали природу под различными аспектами:

оба обладали талантом распространять свой взгляд на целое, но первый искал возвышенное в формах, а второй—в колорите.

*

Естественное и мало аффектированное искусство портретов Тициана с их благородством, которое кажется прирожденным и от него неотъемлемым, вызывает у нас невольное уважение. Когда случайно портрет Тициана помещен рядом с самым прекрасным портретом Ван Дейка, последний становится холодным и серым: последствие этого сравнения.

*

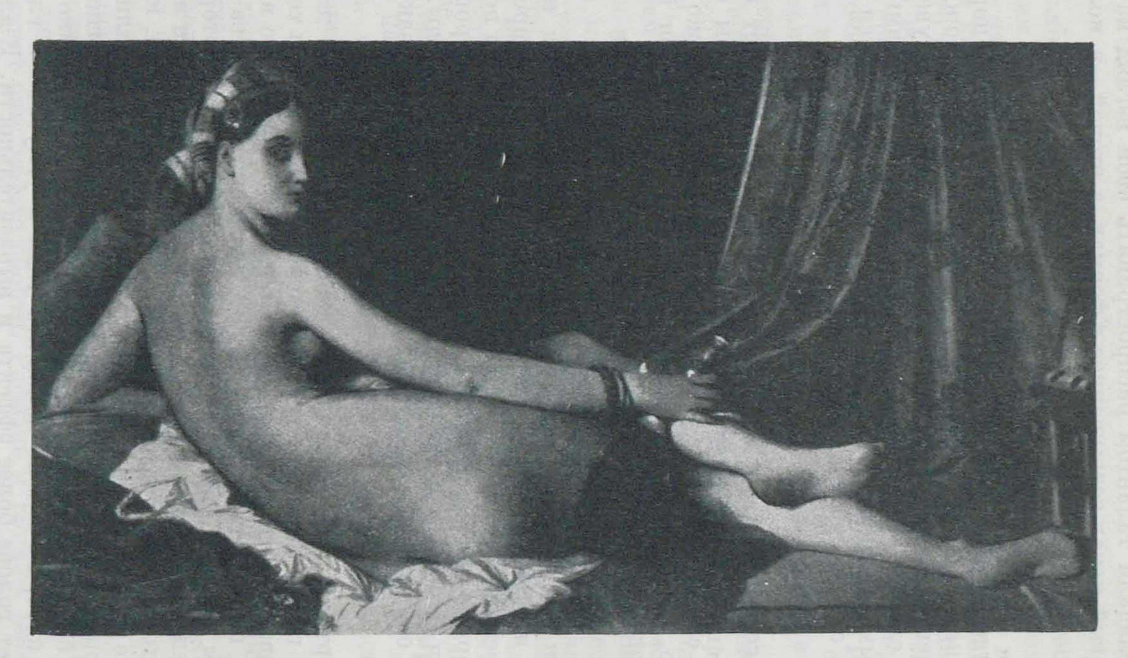
Пуссен не выносил Караваджо и говорил, что тот пришел в мир, чтобы *разрушить живопись*. Можно было бы сказать то же самое о Рубенсе и о многих других. Караваджо делал, однако, прекрасные портреты,—в особенности хорош портрет великого мастера Мальтийского ордена.

*

Ван Дейк писал всегда портрет с одного раза. Он начинал утром и, чтобы не прерывать своей работы долгим промежутком времени, он оставлял обедать тех, с кого он делал портреты и которые охотно оставались у него, потому что их хорошо принимали и приятным образом развлекали во время еды. После обеда он только подправлял портрет, чтобы его закончить.

*

Портрету часто недостает сходства, потому что для него дурно позировали при дурном расположении света и тени, так что бывает трудно узнать оригинал, если видели его в том же месте, где с него писали. Чтобы достигнуть сходства надлежащим образом, надо долго проникаться лицом, которое хотят написать, рассматривать его досыта со всех сторон и посвятить этому даже первый сеанс. Кроме того, есть лица, которым больше подходит en face, другим—в три четверти или сбоку, некоторым профиль. Одни требуют много света, другие производят больше впечатления, когда есть тени, особенно худые лица, которым нужно положить тени в углубления глаз, что придает голове более эффекта и выразительности. И для этого надо дать освещение сверху и в небольшом количестве.



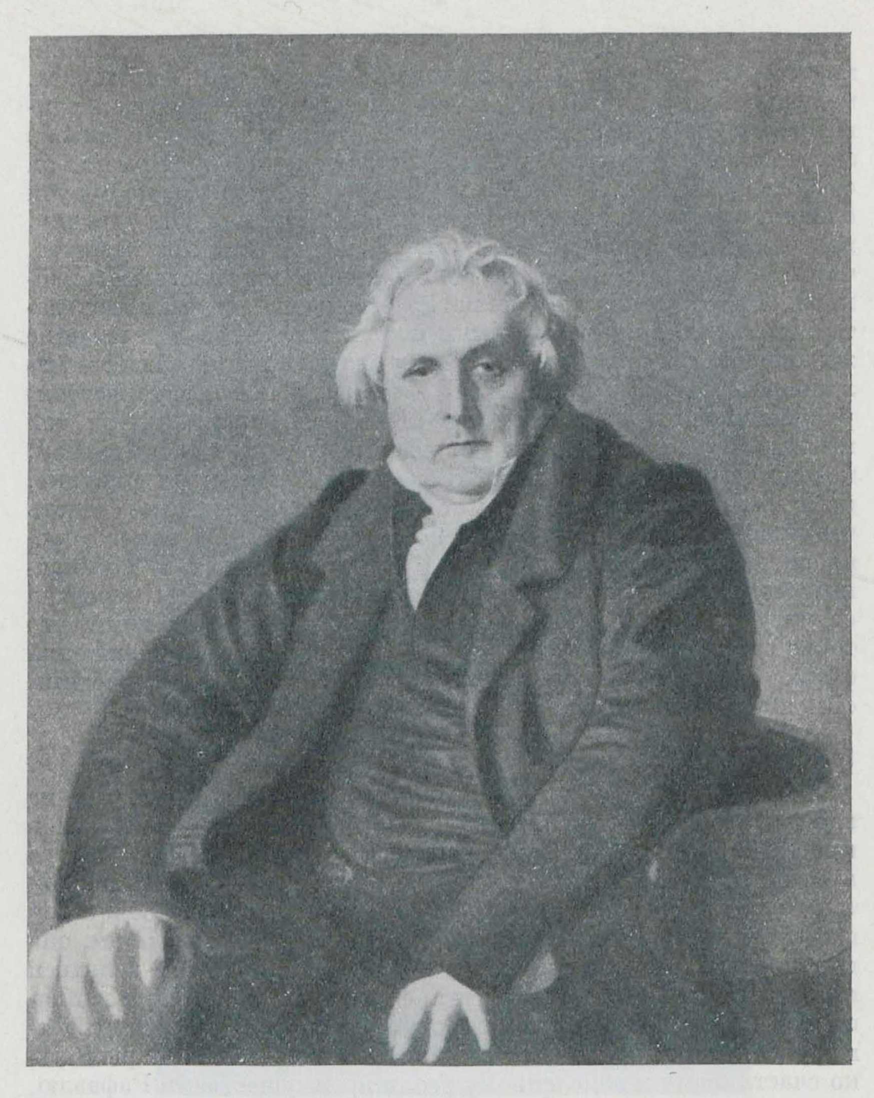
Ж.-Д. Энгр. Первая одалиска

*

Аннибал Караччи, начав писать по навыку (и мастерски) мертвого Христа на коленях мадонны для алтарного образа, находящегося в церкви в Сан-Франческо а-Рипа, создал удивительную и совершенно божественную фигуру, но приказав затем модели раздеться и поправляя по ней тело Христа, он совершенно изменил это первое свое произведение и, не будучи слишком уверен в своих средствах, он испортил свою картину, поступая таким образом. Вот пример, о котором надо вспоминать, чтобы руководиться этим при исполнении произведения живописи. Кроме вышеприведенного, есть много других доказательств, что старинные ученики школы Рафаэля и все великие живописцы исполняли на картонах свои большие фрески и маленькие станковые картины по более или менее законченным рисункам. Для доказательства этого надо проникнуться той мыслью, что ваша модель никогда не бывает тем предметом, который вы хотите писать, ни в смысле характера рисунка, ни в смысле цвета, но что в то же время немыслимо сделать что-либо без нее. Если от вас потребуют Ахилла, самого прекрасного из людей, и у вас был бы только какой-то нескладный малый, вам пришлось бы им пользоваться для передачи структуры человеческого тела и его движения. Вспомним, что то же самое делал Рафаэль, когда он начал изучение движений фигур на своих учениках для своей божественной картины «Диспут о святой Евхаристии».

*

Каким бы гением вы ни были, если вы пишете до конца не натуру вообще, а вашу модель, вы будете всегда рабом, и в вашей живописи будет чувствоваться рабство. Доказательство противоположного находим в особенности у Рафаэля, ибо он так господствовал над натурой и так хорошо держал ее в своей памяти, что казалось, что вместо того чтобы управлять им, она повиновалась ему. И, действительно, он заставлял ее делиться всем, что у нее было наиболее прекрасного, и она сама воплощалась в его произведение. Можно сказать, что она, как страстная любовница, предназначала свои могущественные чары только счастливому и наделенному всеми преимуществами Рафаэлю, этому божеству на земле.



Ж.-Д. Энгр. Портрет

*

Пуссен имел обыкновение говорить, что лишь наблюдая предметы, живописец скорее делается умелым, чем утомляя себя их копированием. Да, но нужно, чтобы у этого живописца были глаза.

*

По словам Прокла, тот кто берет за образцы формы природы и кто ограничивается тем, что им точно подражает, никогда не достигнет совершенной красоты, ибо произведения природы полны *несовершенств и, следовательно, далеко не могут служить образцом красоты.* Фидий достиг возвышенного, поправляя природу ею самой. Для своего «Юпитера Олимпийца» он пользовался красотами, собранными из всей природы в целом, чтобы достичь возвышенного в искусстве, а не того, что неудачно называют *прекрасным идеалом.* Ибо это слово должно быть понятно лишь как соединение самых прекрасных частей природы, которую редко находим совершенной до такой степени; к тому же природа такова, что нет ничего выше ее, когда она прекрасна, и все человеческие усилия не могут не только превзойти ее, но даже сравняться с ней.

*

Исторический живописец изображает человеческий род в целом, тогда как портретный живописец изображает только отдельного индивидуума и, следовательно, модель, часто ординарную и полную недостатков.

*

Все картины Пуссена носят отпечаток изучения античной живописи, особенно «Альдебрандинская свадьба». Его почитание древности простиралось так далеко, что он желал дать своим произведениям вид настоящих античных картин, вплоть до передачи пропорции фигур. Благодаря ему, мы знаем, что при изображении подобных сюжетов из древности в картинах не должно быть ничего, что заставило бы нас думать о современности. Дух витает в минувших веках, и ничто не должно отвлекать его от этой иллюзии.

*

Чтобы придать хороший колорит при изображении прекрасной блондинки, надо изгнать из палитры рыжеватые тона и делать набросок серебристо-серым и светлорозовым (как в «Венере» Тициана).

*

Пуссен говорил, что одной ненужной полфигуры достаточно, чтобы испортить картину. Его гений не пошел бы так далеко в философии живописи, если бы он не присоединил к этому изучения хороших старых авторов и бесед с учеными людьми.

*

Экспрессия в живописи предполагает очень большое знание рисунка, без чего нельзя достигнуть совершенного успеха. В самом деле, экспрессия не может быть выражена вне величайшей точности. Передать ее лишь отчасти—этого недостаточно; это значит изображать фальшивых людей, симулирующих чувства, которых они не испытывают. Только редчайшим талантом в рисунке можно достичь этой предельной точности; живописцы экспрессии между новейшими мастерами были величайшими рисовальщиками: пример—Рафаэль.

Экспрессия, следовательно, является существенной частью искусства и тесно связана с формой. Большое совершенство колорита здесь так мало требуется, что величайшие мастера искусства не достигали того же совершенства в этой области. Порицать их за это—это значит недостаточно понимать в искусстве. Нельзя требовать от одного и того же человека противоположных качеств; и быстрота исполнения, которую требует цвет, чтобы сохранить все свое воздействие, не согласуется с глубоким изучением, которое требует большая чистота формы. Что стоят, в самом деле, по сравнению с особенностями, составляющими славу древних, те особенности, которыми гордятся новейшие: пышные композиции, соблазнительные прелести колорита, равновесие масс, сложные группировки и столько еще других ухищрений мастерства, которые ничего не говорят душе. Ведь именно душе желали говорить древние; ведь только ее одну Рафаэль, Микеланджело и столько других считали достойной принимать приветствия искусства; ведь это ею пре-

небрегают вообще великие колористы среди живописцев, великие виртуозы и все, наконец, кто особенно преуспел в тех областях, которые прославили столько новейших и за которые они осмелились себе самим присудить то отличие, в котором они отказывали древним.

Можно сказать также, не повредив славе древних, что, вообще говоря, они умели, как и новейшие, умножать количество планов в картинах, наблюдать постепенное смягчение тонов, которого требует многоплановость, соединять фигуры с фигурами, группы с группами, удивлять ложными воздействиями красок, являвшихся вовсе не теми, которые наблюдаются в природе, а только выдававшими себя за таковых. Они пренебрегали или мало знали эти вещи, рассматривая их, как отвлекающие от прекрасного, которое они созерцали, и потому еще, что они думали, что эти элементы искусства должны отвлекать зрителей и их самих от тех сторон, которые им казались достойными наибольшего внимания.

Древние стремились к выделению всех предметов; этому принципу они более или менее следовали в своих картинах и именно это особенно навлекало на них критику новейших, ибо эти последние применяли абсолютно противоположный принцип—все соединять. Но вправе ли мы осуждать древних в силу того, что мы ввели правила или принципы, которых у них не было? Осуждайте их также, безумцы, и за их драматические произведения и за все те их шедевры, где они стремятся к простоте, тогда как теперь ищут только суетного блеска и жалкой помпы, когда во всех жанрах мы становимся на ходули, чтобы показаться великими. Их правило распределять предметы на поверхности в живописи и в барельефе основывалось на другом начале—изыскании прежде всего красоты и ее выявлении в развитии фигур. В своей любви к прекрасным линиям, к изощренному выбору форм они не соглашались, как мы, пожертвовать значительной частью фигуры, скрывая ее за соседней. Таким образом, каждая фигура отчетливо выделялась на фоне и различалась во всех своих частях. Не позволялось художнику предаваться малейшей небрежности. Древние не считали прекрасными (как это делают новейшие) те картины, в которых какая-нибудь голова была бы лишена красоты, в которых все фигуры были бы уродливы, но таковые нравятся глазу новейших благодаря суетному блеску тонов и расположению групп.

*

Искусство достигает самой высокой степени совершенства, когда походит так сильно на природу, что ее принимают за самое природу. И, напротив, природа не бывает никогда столь прекрасна, как тогда, когда в ней скрыто искусство.

*

Отличительные свойства красок проявляются в ансамбле общей их массы или среди черных тонов в картине и сверх того в блеске и особенном отличии цветов предметов. Вы видите, например, как блестит хорошее белое белье на смуглом оливковом теле и как выделяются светлый тон рядом с темным и окрашенные фигуры своими *локальными тонами*. Это размышление было мне внушено случаем, заставившим меня видеть доказательства этому в моем «Эдипе».

Белая драпировка на бедре, видимом в зеркале, оказалась превосходно блистающей рядом с прекрасным тоном теплого и золотистого тела.

*

Всякий раз, когда я насыщал свое зрение композициями этрусских ваз, я более чем когда-либо убеждался, что именно по этим образцам прекрасного должен художник работать, подражая, насколько возможно, грекам, что он может сравняться с греками, только подражая им и следуя шаг за шагом, и что, более того, он может, не будучи холодным плагиатором, брать у них целые композиции и переводить на полотно. Надо иметь достаточно таланта для того, чтобы суметь воссоздать это совершенство красок и эту законченность природы, так хорошо выраженную в этих простых чертах.

*

Рафаэль писал людей хорошими и чистыми. Все его персонажи имеют вид честных людей, потому что они прекрасны.

Я рассматривал с Полэн «Станцы» Рафаэля. Никогда не казались они мне столь прекрасными, и мне стало ясно, более чем когда-либо, до какой степени этот божественный человек может увлекать других людей. Я окончательно убедился, что он работал, как гений, владеющий всей природой в своей голове или скорее в своем сердце, и что, когда так случается, человек

становится вторым создателем. Его «Диспут» и в особенности «Бельсенская месса» мне показались шедеврами. Сколько прекрасных портретов в последней! А в первом—какая прекрасная и благородная симметрия! Симметрией он пользуется почти во всех своих прекрасных композициях, и это придает им столь грандиозный и величественный вид. В «Гелиодоре» он расположил по своему обыкновению (и это прекрасно) главные группы по сторонам и оставил пустоту в середине. То же самое в «Афинской школе». Складки там сами ложатся одна рядом с другой, так подражают они материалу и естественному движению. Понадобилась бы целая книга, чтобы подробно рассказать об этих прекрасных качествах и изобретениях, но я ограничусь тем, что скажу, что Ватикан один стоит больше, чем все музеи Европы, взятые вместе. Этот Ватикан так разнообразен в жанрах, что, кажется, затронул все струны природы и все виды воздействия. «Святой Петр» исполнен красоты. И все это написано и построено по рисункам Рафаэля. Итак, будем продолжать пытаться, если это возможно, подражать Рафаэлю и разгадывать его. А я, несчастный, жалею всю свою жизнь, что не родился в его век и не был одним из его учеников.

*

Говорят, что Рафаэль рисовал свои драпировки с учеников, которые работали с ним, потому что они умели лучше, чем другие, придавать складкам больше красоты. Вот чему надо следовать буквально. Я изгнал манекены, сохранив их лишь для портретов и только для передачи женских безделушек, требующих детальной законченности.

*

Никола Пуссен научил Гуаспра видеть природу великой в пейзаже и он руководил им также в фигурах; таким образом, произведения этого художника обнаруживают много изящества и изучения. Он писал с большой легкостью и мог делать по картине в день. Он исполнил много картин на клею или *темперой*, и они казались по чистоте и слабости тона подготовками, к которым он возвращался с богатыми по тонам прозрачными масляными красками. По моему мнению, у многих старинных живописцев, особенно у колористов, существовал такой метод подготовки картин клеевыми красками с заканчиванием позднее маслом.

*

За последние два века наш театр не имеет соперников и, что бы ни говорили заморские романтики, пора уже бесповоротно признать, что сцена, на которой представляют шедевры Корнеля, Мольера, Расина и многих других, стоит выше сцен, где исполняются чудовищные вещи Шекспира и Отвэя, романы с диалогами Шиллера и рапсодии Коцебу. Это—область нашей национальной славы.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Письмо Жилиберу[2]

Флоренция, 20 апреля 1821 г.

Если бы ты приехал к нам, мой дорогой друг, мне не приходилось бы всегда просить снисхождения за мою ужасную леность в писании писем тебе, первому и лучшему из моих друзей. Я обещаю тебе, однако, больше точности в будущем; я не буду оставлять больше двух дней без ответа твои хорошие, благородные письма.

Надо, однако, рассказать тебе о неприятностях, которые меня до сих пор сильно терзали: путешествия, неопределенности, укладка багажа, таможни—и все это по два раза. Приехав и окончательно поселившись здесь, я три месяца был без ателье, принужденный бывать то у одного, то у другого. После того как я нашел мастерскую, новые хлопоты и беспокойства, тяжба с работниками, посланными самим адом, чтобы привести в бешенство порядочного человека, которого они заставили платить на треть больше, чем следует, потребовали еще двоих, чтобы сделать вид, что работали два дня; я должен был за ними бегать четыре дня, чуть не умолять их. Полубольной от всего этого, вообрази, в каком я был состоянии, особенно при моей раздражительности и нервности.

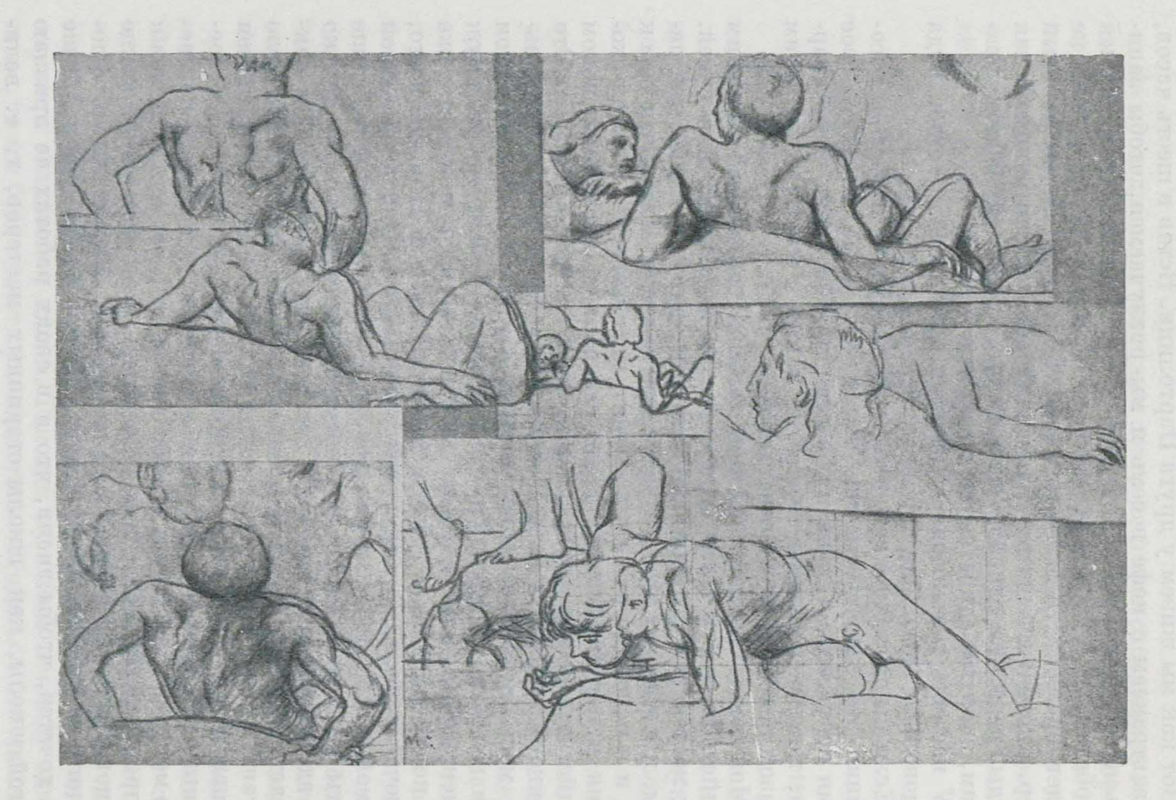
Но, к счастью, перенесенные неприятности забываются, и я теперь обладатель двух превосходных мастерских в центре Флоренции, и мне недостает, чтобы в них работать, только мужской модели. Странная вещь, в них чувствуется недостаток в городе, где столько женских моделей и притом самых лучших. Но в будущем месяце приедет к нам натурщик из Рима, чтобы служить только нам одним. Так как мужчины повсюду одни и те же, то мы будем иметь удовольствие обходиться без здешних.

Вот как мы живем у друга Бартолини. Встав в шесть часов, мы завтракаем с кофе в семь и мы разлучаемся, чтобы заниматься весь день работой в нашем ателье. Вновь встречаемся за обедом в 7 часов—это момент отдыха и беседы, пока не придет время итти в театр, куда Бартолини ходит каждый вечер. Снова видимся на следующий день за завтраком, и так каждый день. Эта однообразная жизнь, право, подходит художникам, занятым единственно своим искусством.

У нас есть только одна знакомая французская семья, куда мы довольно часто ходим провести вечер,—вот и все.

Если бы ты захотел разделить нашу судьбу и был бы в состоянии это сделать, ты мог бы, живя с нами, отдавать свое время искусству, музыке; мы составляли бы очень часто квартеты, так как наш друг играет на альте, и мы были бы таким образом поистине очень счастливы.

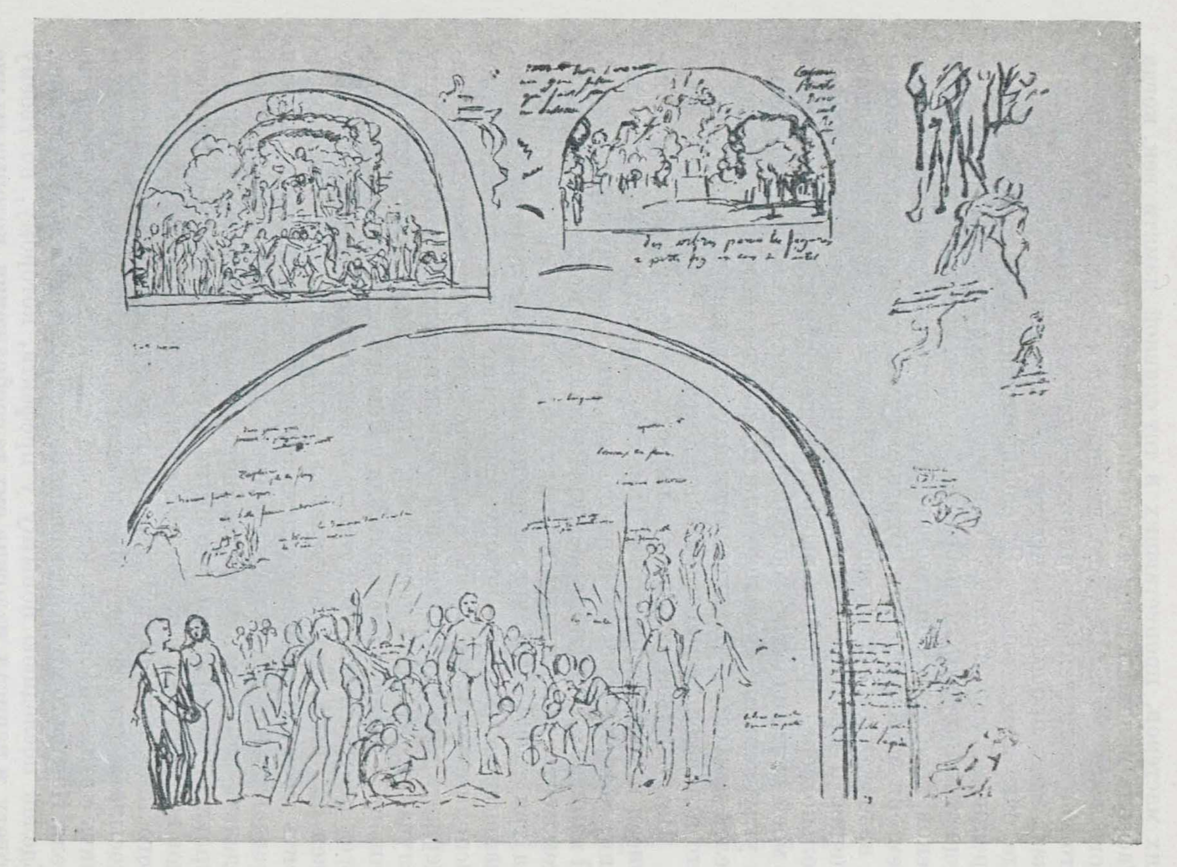
Моя добрая жена спокойно занимается своим маленьким хозяйством и чувствует себя счастливой со мной, а я с ней. Моя мастерская сегодня закончена устройством, готова для работы, и я уверен, что я в ней спать не буду. Мне почти сорок лет, и я исполнил до сих пор много произведений; строгая экономия и порядок всегда господствовали в нашем маленьком хозяйстве, которое, смею сказать, даже ставят за образец. Это должно было бы мне дать если не благосостояние, то, по меньшей мере, некоторое довольство и сбережения, так как мои произведения (уверяю тебя, что у меня нет нужды лукавить) уж по меньшей мере не уступают произведениям других, если даже они не совершенны в лучшем смысле. И что же? Всего на всего, включая мебель и всякую движимость, я обладаю скромной суммой от 150 до 160 луидоров, не считая неполученной еще платы за портрет одного русского вельможи, который я только что здесь написал. Причину всего этого ты знаешь. Она заключается в том, что стремление к выгоде никогда не могло заставить меня торопиться закончить как можно скорее мои произведения, задуманные и исполненные в духе, чуждом современным художникам. Ибо наибольший их недостаток, по мнению моих врагов, состоит прежде всего в том, что они не похожи на произведения последних. Я не знаю, кто будет прав в конце концов. Приговор по делу еще не вынесен. Нужно ждать запоздалого, но справедливого решения потомства. Во всяком случае мне хочется, чтобы знали, что я в своих работах не признаю другой школы, как школы старинных мастеров, т. е. вели-



Ж.-Д. Энгр. Эскизы к картине «Золотой век»

ких мастеров, процветавших в тот славной памяти век, когда Рафаэль положил вечные и непререкаемые границы возвышенного в искусстве. Я думаю, что доказал в своих произведениях, что моя единственная гордость заключается в том, чтобы подражать им и продолжать искусство, восприяв его на тех путях, где они его оставили. Я, следовательно, охранитель добрых традиций, а не *новатор*. Я вовсе не являюсь, как это утверждают мои хулители, рабским подражателем школ XIII и XIV веков, хотя я умею пользоваться этими школами более успешно, чем они могли заметить. Виргилий умел находить жемчужины в навозе Энния. В случае обвинения меня в фанатизме по отношению к Рафаэлю и его веку я сказал бы, что преклоняюсь только перед природой и перед ее шедеврами. Всеми успехами в моей деятельности я обязан единственно только постоянному и углубленному изучению классических красот этих законодателей искусства. Их преемники научили меня только дурному, что я должен был постараться забыть.

Вот отрывок из очень длинного послания, которое я написал и хотел отправить г. Порталю, министру и члену комиссии, который просил написать картину для нашего собора[3]. Я написал это под влиянием крайней обиды, когда мне, всегдашней жертве моих тайных и явных врагов, была заказана картина за три тысячи франков, а не первоклассная картина вообще, наивысшая цена за которую приносит честь художнику, ее исполнившему. И чтобы заставить его лучше понять и поддержать мои требования и добиться просимой мной по этому случаю его сильной поддержки, я представил ему историю моей жизни со времени моего отъезда в Рим и последовательно участь всех исполненных мной там произведений; кем я был, кем должен был быть и кем я сделаюсь, если, вместо того чтобы ободрить меня выражением отличия, будут только стараться меня раздавить. Я послал бы тебе это письмо целиком, но боюсь сделать слишком большой пакет, который, правда, можно отправить, но с риском, что он не дойдет до тебя. В конце концов все написано так, как этот отрывок. Скажи мне по характеру того лица, которому это адресовано, следует, по твоему мнению, посылать это или нет? Мне казалось, что следовало познакомить с этим г. Порталя, как моего земляка и именитого покровителя. Как бы то ни было, я очень расположен написать «Успение». Сделай последнюю попытку у префекта, которому, по твоему совету, я написал, изложив ему те соображения, которые ты мне



Ж.-Д. Энгр. Эскизы к картине «Золотой век»

посоветовал относительно этой композиции (а именно, чтобы не писать одно только «Успение»), и напомни ему, как незначительна сумма в три тысячи франков, из которой на одни только издержки пойдет треть суммы. Но ревнивый до славы в своем родном гнезде, я решил воспользоваться случаем, и я принял решение ковать в Салоне железо, пока горячо, и биться до конца, выступив с прекрасной работой. Я надеюсь закончить ее к следующему Салону. Я придаю размеры картине, которые мне заказаны, а именно 14 футов на 8. Она от этого будет еще прекраснее, и я рассчитываю на нее. Как я жалею, что ты не здесь и не видишь ее выполнения.

Поговорим теперь о г. Гравэ, которому я очень признателен за заказ, который он мне хочет сделать. Скажи ему, пожалуйста, обо мне по-дружески, а также о двух картинах, размером три фута на два с половиной. Я могу их написать лишь по цене две тысячи франков за каждую; кроме того, другие запоздавшие работы и наша большая картина не позволят мне взяться за дело раньше будущего года.

Теперь о других предположениях. Ты знаешь мой особый интерес к сюжету «Стратоники»[4]. Я подвинул эту картину на треть. Она около 6 футов длины с фигурами, величиной с фигуры Пуссена. Ввиду того, что она уже начата, ее цена—три тысячи франков, но она не будет окончена раньше будущего года и то, если г. Гравэ пожелает иметь что-либо от меня. Кроме того, у меня есть наполовину оконченная превосходная гравюра на дереве: ее сюжет «Дон Педро Толедский целует шпагу Генриха IV». Скажу тебе в заключение, мой дорогой друг, что маленькие картины требуют более долгого исполнения и тщательной разделки подробностей, чем большие, и что исполняя их так, как прежде, я не заработал бы себе даже на воду для питья, так как, будучи маленькими, они никогда достаточно не оплачиваются. Я желал бы, говоря между нами, чтобы г. Гравэ заинтересовался бы «Стратоникой».Цена маленькой картины была бы 30 луидоров.

До свидания, мой милый философ. Хотя письмо имеет своекорыстный характер, все же твоя дружба нежна и драгоценна для меня. Следующее письмо отомстит за мой эгоизм. В ожидании этого верь в дружбу, самым лучшим образом прочувствованную. Друг Бартолини разве стал бы на тебя сердиться? Он всегда твой лучший друг и обнимает тебя от всего сердца. Моя добрая жена весьма чувствительна к доброму о тебе воспоминанию, обнимает тебя и я также. Ты всегда так снисходительно добр, что мы ждем от тебя скорого ответа.

Письмо Жилиберу

Париж, 1839 г.

Я все тот же, к сожалению, неисправимый, несмотря на благие намерения. Но дело вот в чем. Если бы я не был уверен, что ты не сердишься на меня и не рассердишься никогда, я тебе, может быть, писал бы чаще. Будучи уверенными в дружбе своих истинных друзей, мы имеем жестокость пренебрегать ими совершенно, чего не делаем относительно тех, кто нам безразличен, даже противен иногда, в силу условностей ложной и искусственной жизни. Таков действительно и я, твой верный и надежный друг. О себе скажу тебе, что живу здесь, как бы терзаемый муками ада, разумеется незаслуженными. Ибо я делаю добро и в большом количестве, а мне платят злом и также в большом количестве. И не говоря уж о том, сколько у меня огорчений и тяжелых или смешных забот. Мой звонок все время действует и приводит ко мне в мое тихое убежище, где все думают, что я хозяин, людей претенциозных, фальшивых, поверхностных, своекорыстных, злых, посредственных. Наиболее многочисленная школа, какая только существовала после школы Давида, принесла мне пока лишь очень мало денежных результатов. Но неблагодарных в отношении меня зато сколько угодно. Я вопию в пустыне: «Любите истину и прекрасное, которое из нее вытекает». Глухие к моему призыву, они проклинают истину, высоко ценят заблуждение, исповедуют ложную веру и пользуются ею в своих целях. Распаленные яростью, они делают мне честь, причисляя меня к древним, святым, богам, гранитный пьедестал которых они стараются разрушить зубами и ногтями. Вавилон! Вавилон! Вавилон!.. Искусства. Их не хотят больше; обходятся без них. Серьезные искусства! Еще менее того; их стыдятся, их забывают. Что же остается делать в столь варварские времена (ибо мы находимся сейчас в совершенном варварстве) художнику, который верит еще в греков и римлян. Он должен отойти. Это самое я и делаю. Ни одного удара кистью для этой публики, у которой так мало симпатии к благородному искусству.

Отойти? Но, скажут мне, за вас столько хороших умов, у вас такая почетная поддержка. Упорствуйте в своей цели. Разве вы хотите, чтобы я вечно упорствовал? Вы видите мои жертвы; вы видите, что, отдавая все свое время искусству, я (несмотря на уважение, оказываемое мне некоторыми)

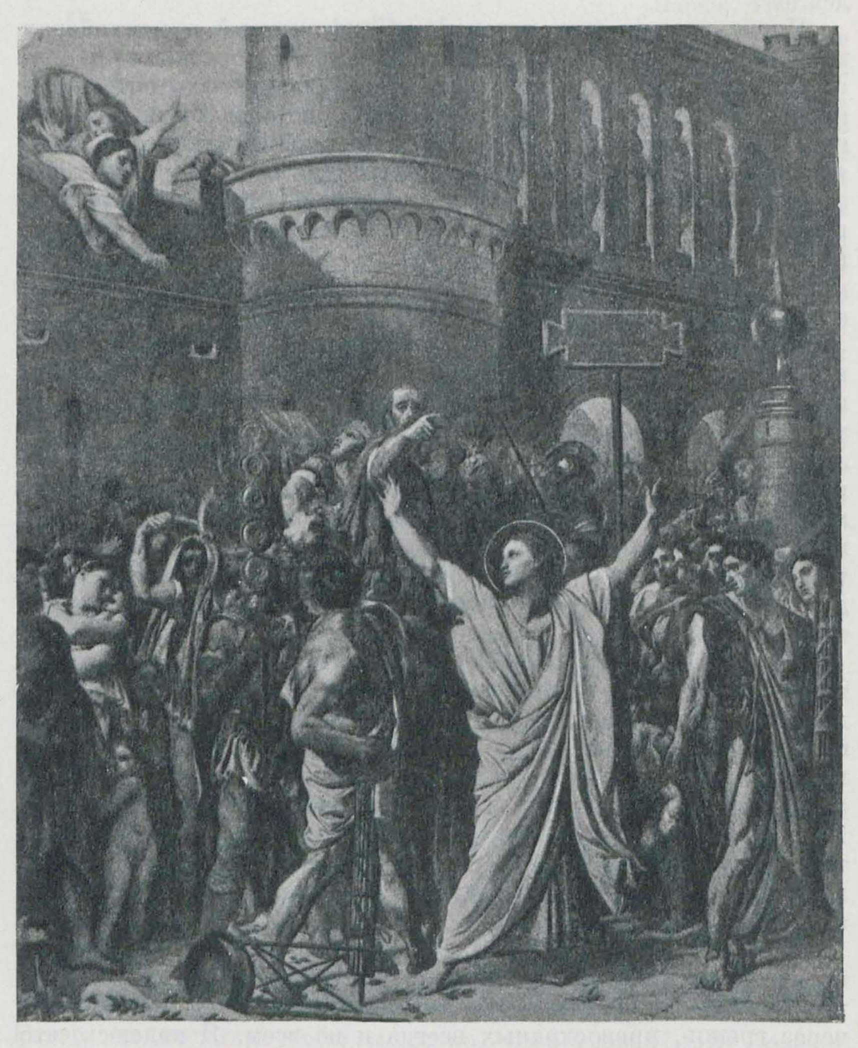
ни в чем не достиг общественной свободы, на которую я надеялся.

После знаменитого неуспеха «Симфориона»[5] я испробовал все, чтобы позабыть это; я изгнал из Парижа это произведение, я отказался по зрелому размышлению от прекрасной работы, чтобы уехать вдаль, как мудрый Пуссен, которому всякий должен подражать и пользоваться, сколько возможно, жизнью вдали (ибо дьявол вас всегда преследует в этом мире). Пользоваться немного спокойной независимостью в течение 6 лет, оставив в Париже мои почести и оставаясь всегда в Риме, если возможно, или уж вернувшись сюда ждать могилы, чтобы дважды умереть в том счастливом забвении, которого я желаю.

Ты видишь, что мое решение принято бесповоротно со второго дня выставки, решение, которое было бальзамом на мое сердце и которое позволило мне переносить с мужеством и покорностью обиды, которыми меня щедро наделяли враги, в первую очередь коллеги и соперники. Мне нужно столько тебе сказать, столько рассказать, что я не могу этим удовлетвориться. Для этого надо, чтобы ты приехал к нам проститься с нами, поскольку мы не можем тебя увезти. Ну, а почему нет? Разве ты не свободен? Подумай, какое было бы счастье для меня, для нас, видеть тебя в Риме...

Устрой, чтобы «Людовик XIII»[6] вернулся в городскую ратушу, где он так на месте и где моя слава была столь полной. Это дело меня очень заботит. Мне столько нужно сказать тебе о наших друзьях Дебиа, но отложим это до нашей ближайшей встречи. Удрученный заботами и трудами, от которых я стараюсь избавиться, я измучен и не знаю, какое принять решение. Если бы ты не был привязан к Монтобану столькими обстоятельствами, какое было бы для меня счастье, если бы тебе подошло место секретаря-друга. На сегодня довольно с меня, я не могу больше думать.

Несмотря ни на что, я люблю свое искусство больше, чем когда бы то ни было. Проникнутый великими и прекрасными принципами, я постигаю его лучше, чем когда-либо, особенно через греков, превосходных всегда и во всем. Я надеюсь, что смогу работать в Риме серьезно и разрабатывать сюжеты в моем вкусе, т. е. взятые из героических времен этого божественного и удивительного античного народа. Прощай.



Ж.-Д. Энгр. Мученичество св. Симфориона

Письмо Жилиберу

Париж, 20 июля 1843 г.

Рассчитываешь ли ты, мой друг, пользоваться жизнью по своему вкусу? Что касается до меня, я не хочу тебе жаловаться; это навело бы на тебя скуку. Да и помимо этого, по правде сказать, мне приходится жаловаться лишь на то, что меня слишком торопят, слишком меня тормошат. Счастлив тот, кто... Но Софокл уже сказал это словами царя в своей «Ифигении в Авлиде» значительно лучше, чем я бы мог перевести. Но когда ты придворный живописец и в фаворе, тебе приходится, худо ли, хорошо ли, рано вставать, не знать, с кем говорить, для кого работать и кого слушать. Дом полон народу, дела переплетаются, сталкиваются: иногда нужно в один и тот же момент подписать два или три письма; натурщик у меня целый день, и надо отдать работе над созданием нового произведения весь приобретенный гений, зрелость, разум, изучение и наиболее совершенный стиль. И когда, измученный усталостью, доходишь до того, что ноги не идут и падаешь от желания спать, надо одеваться и итти в свет и ложиться в полночь, а то и в час ночи.

Милый друг, мне уже стукнуло 62 года, это слишком много; я не смог бы держаться без надежды отдохнуть три месяца в Дампьере. Но нет. Если бы мне посчастливилось поехать туда, чтобы оживить человека, который будет в отчаянии, если не увидит меня в первых числах августа, мне придется в том же самом месяце приехать в Париж, чтобы набросать портрет герцога Немурского. Наконец, в ноябре другая каторга: портреты дам Ротшильд и д'Оссонвилль, принца и еще одна копия (это — пятая) портрета в рост герцога Орлеанского и 9 новых картонов для надгробной капеллы Дре, рисунок к гравюре с «Гомера» и ряд других работ, которые ждут меня и которые очень хочется исполнить, но не удается.

Есть, однако, и скромное вознаграждение за мои труды: всегда хорошая музыка с превосходными исполнителями и, наконец, композиция, выработанная после, по крайней мере, трехмесячных родов. Нет ничего хуже воды, которая не движется, спит. Комедия бесконечно труднее трагедии. Правильно сделали, что вознесли Мольера на вершину, и я поставлю его еще выше в своей новой версии «Гомера». Да, я хочу поднять его произведение еще выше. Наш друг Камбок расскажет тебе об этом.

Что касается моего «Золотого века» — вот краткая программа, которую я придумал: *целое сборище прекрасных ленивцев.*

Я смело представил золотой век, как его воображали себе древние поэты. *Люди этого поколения вовсе не знали старости. Они жили долго и оставались всегда прекрасными. Поэтому у них совсем нет стариков. Они были добры, справедливы и любили друг друга. У них не было другой пищи, как плоды земные, вода источников, молоко и нектар. Так они жили и умирали, засыпая. Затем они становились добрыми гениями и заботились о людях. Поистине, Астрея их посещала часто и учила любить справедливость и исповедывать ее. И они ее любили, и Сатурн на небе созерцал их счастье.*

Но для того чтобы создать группу из всех этих добрых людей, мне необходим не большой импульс к действию. Я нашел его в религиозном чувстве. Все эти люди собраны на возвышенном лугу, на котором растут шпалеры из виноградных лоз и деревья, отягощенные плодами. Мужчина, сопровождаемый юношей и девушкой, возносит благодарную молитву, в то время как эти последние поднимают в своих руках фрукты и кубок с молоком, которое они понемногу проливают. За этим своего рода жрецом движется религиозный танец, исполняемый молодыми девушками, которые заставляют кружиться неловкого юношу, играющего на флейте и приводимого к ритму молодой девушкой, которая ведет танец, ударяя в ладони. Затем распределены по группам счастливые любовники и счастливые семьи со своими детьми. Они уверенно ждут часа отдыха вокруг бассейна, питаемого источником, вытекающим из-под алтаря. А справа приближается величественная фигура Астреи с ее божественными весами. Люди группируются вокруг нее, и она им говорит: «Пока вы будете подражать справедливости этого орудия, вы будете счастливы». Молодой человек целует низ ее одежды. На первом плане юноша, похожий на фавна, смотрит счастливыми глазами на свою жену, которая держит его заснувшего ребенка. С другой стороны — группа лежащих, уравновешивающая вышеупомянутую: женщина, положившая руку на плечо мужа, смотрит с интересом на маленького ребенка, который ползет на четвереньках, направляясь к зайцу, спокойно щиплющему траву. Все это по очень разнообразным натурам в духе Рафаэля. Девушка увенчивает цветами своего возлюбленного, других обнимают маленькие дети.

Вот главная идея. Я сделал из воска макет для изучения эффекта теней, я рассчитываю примерно на 60 фигур. Мне хотелось послать тебе с этого набросок с кальки. Сделаю это позднее. Думаю тебе доставить удовольствие познакомиться с моими замыслами.

ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ И ЗАПИСЕЙ[7]

...Предметы моего обожания всегда следующие: в живописи—Рафаэль и его век, древние, прежде всего божественные греки; в музыке—Глюк, Моцарт, Гайдн. Моя библиотека состоит из двух десятков томов шедевров, которые ты легко угадываешь. С этим жизнь имеет много прелести.

*

...Я не пощажу сил, чтобы сделать вещь в рафаэлевском и в моем духе, черпая из природы (этой истинной матери всех великих художников), где находятся и будут находиться всегда столько же огромных ресурсов, как велико разнообразие и количество объектов, какое заключают в себе ее недра. Размышляя здраво, Рафаэль только потому стал таким, как он есть, что лучше, чем другие, знал природу. И вот *весь его секрет*, секрет, который всякий знает и которым так мало умеют пользоваться для прогресса в искусстве.

Не думай, однако, что моя исключительная любовь к этому живописцу делает из меня его обезьяну,—вещь к тому же трудная и невозможная. Я думаю в согласии с тем, что ты мне сказал в мое ободрение о маленьких произведениях, которые я тебе послал, что я могу остаться оригинальным и подражая. И кто даже среди великих не подражал? Из ничего не бывает ничего, и только хорошо знакомясь с идеями и изобретениями других, изобретают хорошие *свои*. Люди искусств и литературы—все дети Гомера.

*

...Природа наградила меня кое-каким умом; я стараюсь продвинуться вперед всякого рода штудиями, и каждый шаг вперед, который я делаю к познанию природы, убеждает меня, *что я ничего не знаю.* Чем более я касаюсь великого и совершенного, тем более прихожу к прискорбной необходимости измерить широту того, чего мне недостает. Я разрушаю больше, чем создаю, и я только медленно прихожу к прекрасным результатам, любя особенно истинное и только в нем видя прекрасное. Это истинное создали Гомер и Рафаэль, и мало кто это чувствует. Со всем тем глупого невежества публики и ее критических замечаний о характере, который я хочу придать своим произведениям, достаточно, чтобы овладеть всеми мельчайшими моментами моей жизни и заставить меня проводить дурные ночи.

Ж.-Д. Энгр. Рисунок к «Мученичеству св. Симфориона»

*

...О, как нелепо и чудовищно любить одной и той же любовью Мурильо, Веласкеза и Рафаэля. Те кто думают таким образом, никогда не будут допущены к высшему познанию красоты: и природа, создавая их, отказала им в способности суждения.

*

...Бетховен—это Моцарт в исступлении.

*

...Имя Рафаэля сближается (как бы незаслуженно это ни было) с моим. Говорят, что я им вдохновлялся, ничего у него не копируя, будучи полон его духом.

*

...Судите о моем счастьи: я занимаюсь только божественной музыкой Моцарта, Керубини, Глюка, Гайдна. Можно сказать, что эти шедевры молодят нас и удваивают красоту.

*

...Ах, мой дорогой друг, я к вам возвращаюсь (из Рима) таким же в этом отношении (т. е. в отношении своих вкусов), каким я уехал, всегда с теми же объектами преклонения и теми же исключениями; все так же ставлю Рафаэля выше всех, потому что он умеет привнести к своей божественной прелести сколько следует характерности и силы, никогда не переходя меры. Кого можно поставить на один уровень с ним? Никого, кроме того, кто в музыке имел ту же душу,—моего божественного Моцарта: оба они—мудрые и великие, как сам бог. Но преклоняясь перед их алтарями, я не удержусь от воскурения фимиама и перед другими, перед которыми, я знаю, у вас такое же преклонение; я говорю о Глюке, Бетховене и об очаровательном Гайдне, которых мы вновь будем играть по моем возвращении в Париж.

*

...Я подписал сегодня петицию, которая требует перенесения в Париж праха нашего великого учителя Давида.

*

...Я в Дампьерре с 11 мая по 6 июня. За это время я закончил ту часть картины, где я поместил бога, в той манере, которая, как я думаю, придает моей композиции характер прекрасного. Я написал большую часть фона неба, высокие горы и долины до места действия. Мой друг Дегофф, умелый пейзажист, мой ученик, заканчивает остальное,—все деревья первого плана. Таким образом... «Золотой век», как видишь, на хорошем ходу.

...Я прошу вас оказать мне небольшую услугу: поискать среди бесчисленных ка̀лек или гравюр греческих ваз изображение апофеоза Геркулеса, возносимого на небо в колеснице Минервой. Геркулес держит свою палицу на плече, и мне этого недостает. Не делая кальки со всего изображения, снимите для меня только руки Минервы и часть колесницы и колеса. Будьте так добры скалькировать только эти две детали и послать их мне.

*

...Я завещаю также городу Монтабану отделанный чернью почетный кубок, который мне поднесли мои ученики при моем отъезде в Рим для занятия поста директора, копию «Мадонны в кресле» по Рафаэлю и так называемую «Мадонну с канделябрами», мой золотой лавровый венок, который мне поднесли мои дорогие земляки при моем назначении в сенат, греческие трагедии Эсхила, Софокла и Эврипида, также сочинения Пиндара; партитуры Глюка в 7 томах, мою скрипку, так же как и сборники инструментальной музыки, содержащие квартеты и квинтеты Гайдна, Моцарта и Бетховена, партитуру «Дон-Жуана», «Стратоники», «Мегюля», мое бюро и мое кресло.

Я желаю, чтобы был помещен над бюро, которое будет частью музея, вышеозначенный портрет Рафаэля в молодости, живописный портрет моего отца, рисованный портрет моей матери в группе с двумя или тремя рисунками моего отца, двумя из его миниатюр, портреты Гайдна, Моцарта, Глюка, Бетховена и Гретри и портреты моих родственников и друзей. Пусть поместят на моем бюро «Илиаду» и «Одиссею» Гомера в маленьких томах, перевод Битобэ.

*

...Давид—восстановитель французского искусства и великий мастер. «Гораций» и «Похищение сабинянок»—шедевры. Это Давид научил меня ставить фигуру на ноги и связывать

голову с плечами. Подобно ему я пристрастился к изучению живописи Геркуланума и Помпеи и, хотя я в основе остался верным его прекрасным принципам, я, как мне кажется, нашел новый путь, прибавив к его любви античности вкус к живой модели, изучение итальянских мастеров, в частности Рафаэля. Если бы я мог верить в сверхестественные существа, я подумал бы, что небесный дух воплотился в нем. В его произведениях не чувствуешь работы, они кажутся вдохновленными. Самое прекрасное в них—это связь, которая соединяет между собою фигуры каждой группы и группы между собою, уподобляя их различным гроздьям винограда, гармонически прикрепленным к основному стеблю. Рафаэль, несомненно, прямой наследник Зевкса и Апеллеса. Он был одарен высшим чувством изящества. Но греки, используя прекрасный климат и быт своей прекрасной страны, позволявшие им изучать красоту нагого тела на общественных праздниках и торжествах, вероятно, были еще выше Рафаэля.

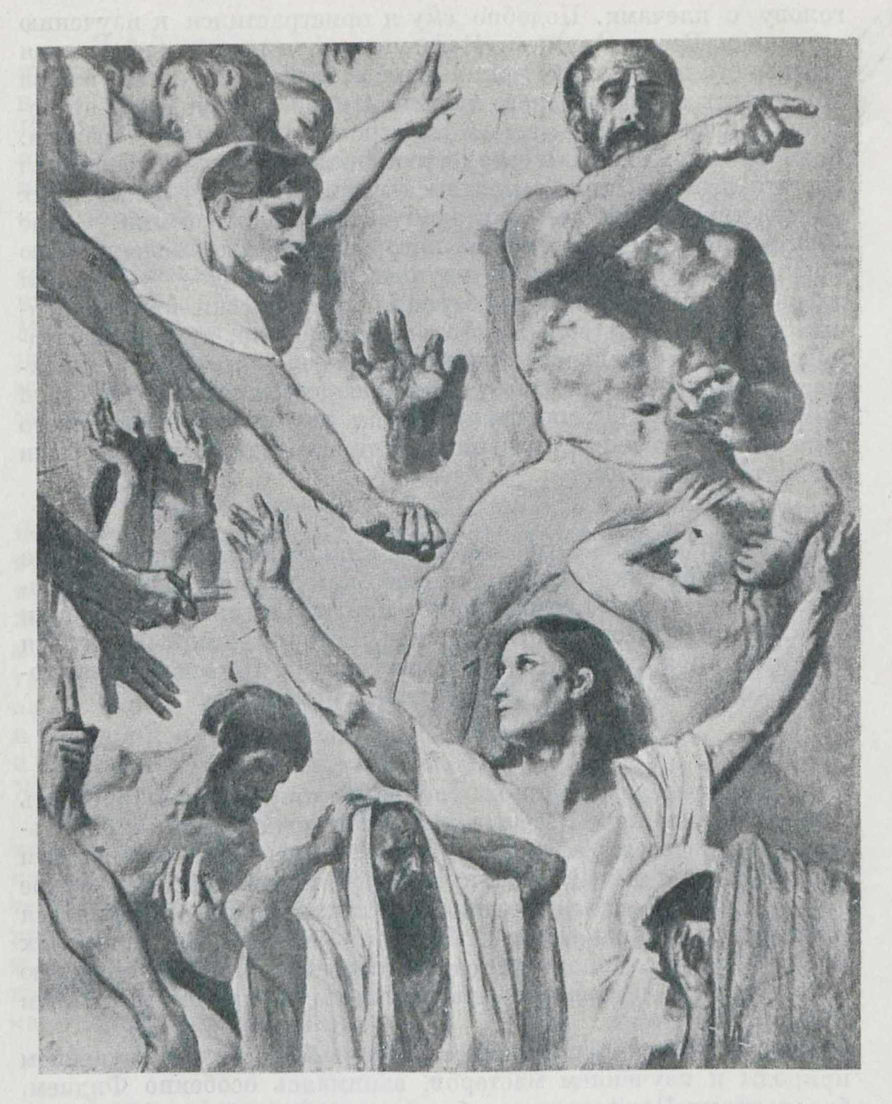
*

...Форма, форма—это все. Она в простом приглашении на обед, которое так трудно написать, как говорил один дипломат. В чем красота первых стихов книги «Бытия»? В сочетании слов. Форма имеет строгие законы, которых столь же нельзя преступать в живописи, как и в литературе. Писатель, если хочет стиля, не смеет нарушать законов грамматики.

*

...Молодые люди должны сперва некоторое время рисовать головы из «Лоджий» Рафаэля, затем фигуры с античных барельефов, лучше всего бюсты Юпитера и Минервы; затем перейти к рисованию с живой модели; копировать живописью в Лувре картины и фрагменты избранных картин, наконец упражняться в живописи с живой модели. Я нахожу, что во всех мастерских молодые люди слишком рано делают композиции. Я упражняю моих учеников в соревновании, давая им расцветить по памяти гравюру «Лоджий».

Пусть ученик распределяет свою работу между изучением природы и изучением мастеров, занимаясь особенно Фидием, барельефами Парфенона, вообще античной скульптурой, живописцами римской и флорентинской школ, гравюрами Марка Антония.



Ж.-Д. Энгр. Рисунки к «Мученичеству св. Симфориона»

...**Н**е допускайте изолированного выполнения последовательно головы, фигуры, торса, рук и т. д. Вы неизбежным образом упростили бы гармонию целого. Наоборот, устанавливайте те отношения, которые существуют между отдельными частями; ищите правду движения; характеризуя его, опасайтесь больше холода, чем жара; подавайте горячо!

*

...**Н**икогда не рисуйте без природы перед глазами. Не надо делать по памяти пальца или руки из опасения впасть в манеру, расслабленность или шаблон. Чтобы получить от природы ее последнее слово, надо уважать ее, быть очарованным ею.

Верно устанавливайте разнообразие и противоположность линий, это единственное средство схватить поворот. Настаивайте на важнейших чертах модели, выражайте их сильно, доводите их, если надо, до карикатуры: я говорю «карикатура», чтобы лучше дать почувствовать важность столь верного принципа.

*

...**Л**инии в человеческой фигуре очень часто преломляются для того, чтобы снова связаться и переплестись, вроде как ветки, образующие форму плетеной корзины.

*

...**Ж**ивописец должен очень мало заниматься мускулатурой и очень много костяком (остеологией), что ему даст все длины и соотношение этих длин между собою. «Вы этак дойдете до того,—говорил Давид своим ученикам,—что сделаете мне коленную чашку в носу ваших персонажей. Вы художники или хирурги?»

*

...**У**ченик, склонный к манерности, пусть следует некоторое время мастеру наивному,—Гольбейну или Джотто, например. Ученик, темперамента более слабого, должен кушать два или три месяца Микеланджело, но с осторожностью; надо так же сметь подступать к великим исполнителям, например Леонардо да Винчи, и всегда возвращаться к Рафаэлю.

*

...**Е**сли вы любите краску, пусть это будет краска Тициана, а не Рубенса; идем в Венецию, будем избегать Антверпена.

Ж.-Д. Энгр. Эдип и Сфинкс

*

...Набрасывайте ваши картины с бесконечным тщанием и легкими протирками. Ваша подготовка должна всегда быть приятной на вид: художник, застигнутый за работой, мало продвинутой, должен выгодно показать ее посетителю.

*

...Если вы спешите выполнить вашу картину, надо тотчас же после того, как вы установили моделировку, сосредоточиться на полноте и силе тона краски. Если, наоборот, у вас есть время, начинайте наброском легким и светлым, который вы постепенно будете продвигать к окончательному тону. Одновременно продвигайте все детали формы с самой большой добросовестностью.

*

...Пишите повсюду одинаково густо: я не вижу в природе ни подчеркнутых ударов, ни утолщений краски.

*

...Мои сторонники утверждают, что я столь же силен в цвете, как и в рисунке. Как любой встречный, я делаю красные, зеленые, коричневые и оливковые цвета, но я их располагаю в правильном соотношении, но что больше всего занимает меня, это форма.

*

...Большинство современных художников называют себя историческими живописцами. Надо отвергнуть эту претензию. Исторический живописец тот, кто изображает героические факты, и эти возвышенные явления можно найти лишь в истории греков и римлян.

*

...Лишь изображая их, художник может показать совершенство своего выполнения обнаженного тела и драпировок. Всякая иная эпоха дает материал лишь для жанровых картин, т. е. костюмы скрывают тело персонажей. Пользуясь костюмом, так называемые, романтические художники с легкостью делают свои картины, не зная элементарных основ человеческого строения.

Ж.-Д. Энгр. Автопортрет

*

...Если Вы хотите спасти во Франции живопись, скульптуру, архитектуру и музыку, предоставьте абсолютное руководство изящными искусствами *живописцу*. В общем, художник-живописец понимает их лучше других художников, лучше светского человека и в особенности лучше писателя.

*

...Я установил расположение фигур в «Апофеозе Гомера» в один день. Я три с половиною года делал подготовки и в девять месяцев выполнил «Обет Людовика XIII». Я сказал себе: не надо блеска, громкого сюжета; сделаем шедевр из сюжета простого, как пятикопеечная картинка.

*

...«Мученичество св. Симфориона»—та из моих картин, над которой я больше всего работал. Я больше всего рассчитываю на нее перед оком потомства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Жан-Доминик Энгр прожил 87 лет. Даты его рождения и смерти соединяют канун Великой буржуазной революции с кануном Парижской коммуны. Однако редкий из мастеров XIX столетия прошел сквозь смены эпох столь мало поколебленным в основных чертах своего художественного мировоззрения и творческого облика, как этот великий академик.

В 1797 г. семнадцатилетний Энгр впервые приезжает в Париж из своего родного провинциального городка Монтабана. Были уже времена Директории, когда молодой художник вступил в школу Давида. В 1799 г. он—ученик Ecole des Beaux Arts, а в следующем году—уже соискатель большой «Римской премии», которая достается ему, впрочем, лишь через год за картину «Послы Агамемнона в палатке Ахилла». В 1806 г. начинается итальянский период в жизни Энгра, период, когда единственной художественной истиной ему представляется изучение мастеров итальянского ренессанса и «древних». До 1820 г. Энгр остается в Риме, сначала в качестве лауреата в стенах французского института на вилле Медичи, затем—вольным художником. В этот период созданы большие исторические и мифологические композиции—«Эдип и сфинкс», «Виргилий, читающий Энеиду Августу», «Дон Педро Толедский и Генрих IV», «Рафаэль и Форнарина»,—громадное число портретов в масле и рисунков, а также такие вещи, как «Великая одалиска» и «Сикстинская капелла».

В Салон 1824 г. Энгр посылает большое полотно «Обет Людовика XIII». В том же самом Салоне Делакруа показывает свою «Хиосскую резню». С соседства этих двух произведений начинается противопоставление имен их авторов, обратившееся вскоре в своего рода традицию; художники стали носителями двух противоположных систем художественного творчества,—классицизма и романтизма.

Во время июльских дней 1830 г. Энгр вместе с другими художниками охраняет луврские коллекции, в 1833 г. он становится президентом Ecole des Beaux Arts, а затем—директором Французского института в Риме. Он пользуется благоволением монархического правительства и при Карле X и при Луи-Филиппе, а в 1848 г. Республика назначает его членом постоянной комиссии по делам искусств, где он заседает некоторое время рядом с Делакруа и ратует за устройство Салона 1849 г. без жюри. При Наполеоне III Энгр получает сенаторское кресло.

Литературное наследство Энгра довольно обширно. Это, прежде всего,—обильная переписка с друзьями, главным образом с ближайшим другом художника Жилибером, опубликованная в наиболее значительной части Буайэ д'Ажаном в книге «Энгр по неизданной переписке»

je ne suis pas, je ne veux plus être de mon siècle apostat! Ingres

Sujets de Peinture d'histoire moderne

Le Goût.

Le Goût. chaque artiste a le sien (et malheureusement pour l'art le bon est dans l'esprit de bien peu.) c'est une disposition de l'esprit, qui a sa force, et la netteté de ses pensées regarde les choses d'une manière, qui en voit toujours le plus beau, et donne un tour agréable à ce qui veut faire: (Félibien)

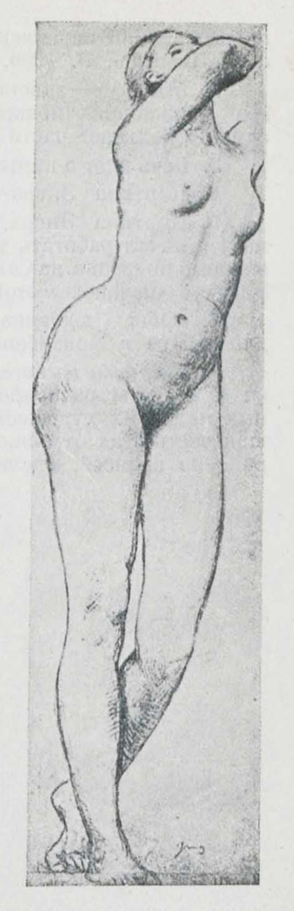
Le temps fait justice à tout. Des ouvrages absurdes ont pu séduire toujours un siècle même par des traits faux, mais éblouissants? les commencements informes de certains arts ont quelquefois plus de perfection que l'art perfectionné: parce que celui qui jouait le premier du violon fut regardé comme un Dieu, et que Rameau n'a eu que des admirateurs; parce qu'en général les hommes, jugent rarement par eux-mêmes, qu'ils suivent le torrent, et que le goût épuré est presque aussi rare que le talent.

Ж.-Д. Энгр

(Boyer d'Agen—«Ingres dans une correspondance inédite»), а также дневник мастера, куда он заносил свои мысли по самым различным вопросам искусства, замечания о своих работах, о великих мастерах, полемические заметки и т. п.

Во всех этих писаниях четко отразилось очень законченное и целостное художественное мировоззрение Энгра. Две точки, две координаты определяют для него высшую правду искусства. Эти два истока художественного

творчества по Энгру—античность и природа. Степенью приближения к этим двум началам измеряет Энгр значение и ценность любого художественного произведения, любого мастера. При этом античное искусство рассматривается Энгром как высшее постижение природы, а последняя сама наполняется духом античности. Энгр не устает превозносить Рафаэля, как величайший после древних идеал мастерства; он посылает гневные упреки Рубенсу, как изменившему канонам античности и исказившему ее уроки; он готов преклоняться перед колористическим искусством венецианцев, в частности Тициана, но настойчиво указывает при этом на примат рисунка, на его основную, определяющую роль в образовании живописной картины—в ее окончательном выражении.



Ж.-Д. Энгр. Из рисунков к картине «Золотой век»

Мастер, доводящий до конца линию классицизма, более того — канонизирующий целую систему живописного академизма, Энгр встречает резкой враждой всех тех, кто, разрывая давидовскую традицию, пытался найти совершенно новые художественные формы на путях романтизма. Воинствующий «классик», Энгр воспринимает искусство Делакруа как предвестие «смерти живописи», как заразу «художественной эпилепсии»—по его собственному выражению, занесенному в дневник.

Для всего XIX века Энгр остался знаменем художественной традиции и «классического» академизма, и эта его историческая роль, бесспорно, мешала рассмотреть и оценить его собственное творчество во всем его громадном содержании. Значение этого творчества прежде всего—в портретах и рисунке. Энгр, несомненно, один из величайших мастеров рисунка, каких только знало новое искусство. В этой области Энгр переставал быть только «рафаэлитом», сближаясь с реалистическими исканиями своего времени.

* * *

1. Дневник Энгра в рукописи находится в музее Энгра в г. Монтабане. Впервые опубликован в 1909 г. в книге Буайе д'Ажан «Энгр

по неизданной переписке» (Boyer d'Agen—«Ingres d'aprés und correspondance inédite», P. 1909, стр. 475).

2. *Жилибер*—адвокат и художник-любитель, друг детства Энгра, его ближайший поверенный в житейских и художественных делах, адресат большей части эпистолярного наследия художника.

3. Речь идет о картине для собора в родном городе Энгра—Монтабане.

4. Картина Энгра «Антиох и Стратоника».

5. Картина Энгра «Мученичество св. Симфориона», над которой мастер начал работать в 1826 г. и которую закончил лишь к 1833 г. Была впервые показана на Салоне в 1834 г., к итогам которого и относятся слова Энгра о «неуспехе» этой вещи.

6. «Обет Людовика XIII»—картина, написанная Энгром в 1823 г. для собора в Монтабане; была выставлена впервые на Салоне в 1824 г.

7. *Отрывки из писем и записей.* Под этим заголовком нами приводятся фрагменты разновременно высказанных Энгром суждений о различных явлениях художественной жизни и о собственном творчестве. Большая часть этих отрывков заимствована из переписки Энгра, незначительная—из записей, сделанных с его слов.

ДЖОН КОНСТЭБЛЬ

1776—1827

Письмо Дентгорну [1]

Лондон, 29 мая 1802 г.

Дорогой Дентгорн!

Я надеюсь, что теперь я покончил с делом, которое привело меня в город.

Если бы я принял место, предложенное мне д-ром Фишером[2], это было бы смертельным ударом всем моим надеждам на усовершенствование в искусстве, которое я люблю[3]. В последние недели я размышляю о своем призвании серьезнее, чем когда-либо в своей жизни; я думаю о самой верной дороге к усовершенствованию. Я только что вернулся с осмотра картин сэра Джорджа Бомон[4] с глубоким убеждением в правильности замечания сэра Джошуа Рейнольдса, что «легкого пути к тому, чтобы стать хорошим живописцем, не существует». За последние два года я достаточно вертелся среди картин и отыскивал правду из вторых рук. Я не старался изображать природу в том же высоком понимании, с какого я начал, но гораздо больше старался о том, чтобы мои произведения выглядели, как у других людей. Теперь, однако, я пришел к решению не делать этим летом бесполезных визитов и не терять своего времени на будничных людей. Я отправляюсь в Бергхольд[5] и там постараюсь постичь чистую и безискусственную манеру изображать те сюжеты, которые будут меня занимать.

На выставке нет ничего или мало такого, на чем стоило бы остановить взгляд. Таким образом, достаточно простора для художника природы. Самый большой грех сегодняшнего дня — это тщеславные попытки творить вопреки природе. Мода всегда имела и будет иметь свой день, однако только правда во всем будет длительной и заслужит славу в потомстве. Я имел от своей выставки значительную пользу: это показывает мне, где я, и учит меня на деле тому, чему ничто другое меня не может научить.

Дж. Констэбль. Кенотаф

Письмо Фишеру

Хемпстэд, 23 октября 1821 г.

Мой милый Фишер!

Я уже очень соскучился по моему лондонскому ателье, потому что только тогда, когда я стою перед шестифутовой величины холстом, у меня такое чувство, что я действительно работаю. Я сделал много этюдов на воздухе, так как решил, подобно многим другим, преодолеть таким образом и это затруднение. И, поскольку речь идет о воздухе, нас очень позабавило, как превосходно вы за меня заступились. Вы выбрали лучшее средство, чтобы вытащить вашего друга из затруднения (пример старых мастеров); пейзажист, который в своих картинах не трактует неба как одного из весьма существенных моментов композиции, лишается одного из своих сильнейших вспомогательных средств выражения. Сэр Джошуа Рейнольдс сказал относительно пейзажей Тициана, Сальватора Розы и Клода Лоррена: «У них также и небо созвучно сюжету». Мне часто советовали рассматривать небо на моих картинах как «вдвинутый позади предметов белый лист». Возможно, что если небо выпирает, как это имеет место у меня, то это плохо, однако если оно остается в полном пренебрежении, как этого у меня никогда не бывает, то это хуже. У меня оно постоянно должно являться одной из наиболее сильно воздействующих частей целого. Было бы трудно назвать категорию пейзажей, в которых бы небо не являлось ключом, масштабом, основным моментом впечатления. Исходя из этого, вы можете себе представить, сколь подходящим «белый лист» явился бы для меня, проникнутого таким представлением, которое не может быть ошибочным. Небо — источник света в природе и господствует над всем. Даже нашими повседневными наблюдениями погоды обязаны мы ему. Трудность передачи неба для художника велика как в отношении композиции, так и в смысле выполнения, потому что при всем своем великолепии оно не должно выпирать, не должно бросаться в глаза больше, чем любой другой отдаленный предмет. Опять же это не относится к примечательным явлениям природы или случайным световым эффектам, так как они должны особенно сильно приковывать к себе внимание. Вам я осмеливаюсь все это сказать, хотя собственно и нет надобности убеждать вас в том, что я знаю, чего я хочу и что я не пренебрегаю своими небесами, хотя бы их выполнение часто и не являлось удачным, без сомнения потому, что я слишком заботливо с ними обхо-

дился, что уже является достаточным, чтобы разрушить самое собой разумеющуюся ясность, которою обладает природа во всех своих проявлениях.

Как охотно я принял бы участие в вашей рыболовной экскурсии в «Нью-Форсет»! Что это может быть за река? Уже один только шорох воды вокруг мельничной плотины, ивы, старые выветрившиеся доски, грязные изгороди и старые стены,— как я люблю все это! Шекспир умел всем этим вещам придавать поэзию, например когда он нам рассказывает про бедного Тома, который влачит свое существование среди овечьих пастбищ и мельниц. До конца своей жизни я буду изображать подобные мотивы. Они всегда были моей страстью, и как я рад бы был увидеть то, что вы описываете, особенно в вашем обществе, в обществе человека, которому природа не напрасно раскрывает свои листы. Писать—для меня лишь другое выражение вместо чувствовать, и я связываю мое «беззаботное детство» со всем тем, что лежит на берегах Стоура. Тамошние места сделали меня живописцем, и я им за это благодарен. Потому что я уже часто оформлял их мысленно в виде картин еще до того, как я притронулся к кисти, и моя картина, имеющаяся у вас, является тому сильнейшим доказательством, какое я только могу себе представить. Однако я не хочу больше ничего говорить, так как во всем, что касается живописи, я—большой эгоист.

Разве не великолепно выглядит собор между золотой листвой, отбрасывающей блестящие рефлексы на серьезную серую массу?

ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ И ЗАПИСЕЙ [6]

Когда я был юн, я чрезвычайно любил читать поэзию, я любил также музыку и сам играл немного, но, подвигаясь вперед в жизни и в искусстве, я вскоре покинул это занятие. И теперь, после 30 лет, я должен сказать, что родственные искусства менее владели моим умом в его мгновенных странствиях, вне моей собственной области, чем науки, в частности изучение геологии, которая более других может удовлетворить мой дух (10 ноября 1835 г.).

*

Разница между величием и правдой очень важна в живописи, как и в других областях вкуса. Один анекдот, касающийся Барри и Гаррика, может это иллюстрировать. Мало было

актеров такой мощи, как Барри. Он действительно мог в продолжение некоторого времени разделять с Гарриком восхищение публики. Они играли наперерыв в продолжение пятидесяти вечеров Лира, но публика была приведена к верной оценке одной эпиграммой, которая выявила, что их различало. Вот последняя строфа этих стихов:

«Мы отдаем Барри наши горячие аплодисменты,
Но Гаррику одному наши слезы».

*

Нельзя никак обойтись без системы. Без системы поле природы станет пустыней без дорог, но система должна содействовать нашим исканиям, но не быть главным их объектом.

*

Мир обширен, нет двух схожих дней и даже двух часов и не было никогда с сотворения мира двух сходных листьев дерева, и чистые, и подлинные произведения искусства, как и природа,—все отличаются один от другого.

*

В эпоху такую, как наша, живопись должна быть *понята*, вместо того чтобы быть созерцаемой со слепым восхищением. Она не должна быть рассматриваема только, как поэтическое вдохновение, но как искательство закономерное, научное и точное.

*

Маньеризм всегда обольщает. Это не более и не менее, как имитация того, что уже было сделано, следовательно всегда правдоподобная. Он укорачивает длину пути и скорейшим образом приводит к признанию и благам в использовании чужих работ. Он приводит к познанию почти непосредственно, благодаря чему невежды им восхищаются. Он всегда сопровождается некоторым очарованием, видимым, правдоподобным и действующим на глаз. Так как манерность выявляется постепенно, питаемая успехом в обществе, лестью и т. д., все художники, желающие стать действительно крупными, должны постоянно быть в этом отношении на-чеку. Ничто другое, как пристальное и вечное наблюдение природы, может их защитить от опасностей впасть в маньеризм.

*

Неправда ли, глупо,—сказал мне г. Норскотт на выставке, когда мы были перед картиной X,—рисовать то, чего никогда не видишь. Не является ли достаточной трудностью рисовать хотя бы то, что видишь в действительности?

Этот чудесный урок заставил меня спросить, что же такое живопись, как не искусство подражания, искусство, состоящее в реализации, а не в притворстве. Я постоянно наблюдаю, что всякий, кто не может подчинить себя упорному труду подражания природе, парит в облаках, становится фантомом и производит абсурдные и недоношенные видения. Он думает, что закутывается в вуаль «красивого воображения», которое почти всегда у молодых людей есть проводник глупости и лености.

*

Нет ничего безобразного. Я никогда не видел ничего, что может назваться безобразным. Действительно, пусть форма предмета будет какой угодно—освещение, тень и перспектива всегда делают его прекрасным. Перспектива всегда улучшает формы вещи.

Из лекций по истории пейзажа [7]

Упадок искусства повсюду исходит из одинаковых причин и заключается в подражании предшествующим стилям при малом наблюдении природы. В Италии знали чувство прекрасного, но прекрасное в руках маньериста стало безвкусным и впало в ничтожество. В Германии неловкое подражание итальянскому искусству и, в частности, Микеланджело, родило напыщенность, как например, в работах Гольциуса и Шпрангера, в то время как во Фландрии и Голландии вкус к живописности вместе с пренебрежением цветом, светотенью и выполнением породил лишь грубость и посредственность.

Упадок исторической живописи аналогичен упадку в пейзаже. То что зовется «французским» вкусом (как противоположность хорошему вкусу) и что можно охарактеризовать, как романтическую гиперболу, начался с Лукателли, ученика Пьетро да Кортона, умершего в 1717 г. Это был итальянец,

который работал преимущественно в Риме, но его стиль быстро распространился во Франции, где он разрушил все, что могло сохраниться от влияния Пуссена, Лесюэра и Себастьяна Бурдона. Он писал, главным образом, исторические сюжеты для церквей и был, как и его учитель, художником не широкого размаха, маньеристом, идолопоклонником самого себя, он предпочел образы своего воображения образам природы. Можно увидеть в его работах начало той красивости, которая вскоре утвердилась в такой оскорбительной манере у Марко Риччи, Пауло Папини, у Цукерелли и в пейзаже Верне. В исторической живописи Менгс, Киприони, Анжелика Кауфман продолжали этот немужественный стиль, исключающий все, что есть здорового и прочного в искусстве.

Но верх абсурда, к которому может притти искусство, когда оно отходит от природы, следуя за модой, можно лучше всего увидеть в созданиях Буше. Хорошее настроение, приятность и распущенность, характеризовали личные привычки этого совершенного представителя французской школы эпохи Людовика XV или первой половины прошлого века. Его пейзаж, очевидно им излюбленный, это пастораль, и какая?—пастораль оперы. Но в эту эпоху, нужно помнить, двор имел обыкновение проводить время в деревне, и можно было увидеть герцогинь, играющих роли пастушек, девушек с фермы, молочниц, обитающих в хижинах и изготавливающих напитки, хлеб, зелень, отправляемые на рынок. Эти странные аномалии развертываются на полотнах Буше. Его пейзаж—это блуждающее видение живописности. Из хижин, украшенных венком плюща, цветочными горшками, выходят оперные танцоры со щетками, с ведрами для молока, с тряпками для стирки и гитарами, дети в треуголках; мы видим там парики, шпаги, кошек, кур и свиней. Пейзаж украшен извилистыми речками, сломанными мостами и мельничными колесами, плетнем, танцующим менуэт, и боскетами, делающими друг другу вежливые реверансы; все это приводит ум в состояние смущения и замешательства, которое может рассеять лишь смех. Ватто нас примиряет своей естественной грацией, своей выразительностью и своим чудесным колоритом, идеальным соединением пасторали и светскости, которому он один придает вероятность. Манера, в которой он зарисовывает,—французская, но его искусство по существу—фламандское, будучи основано на Рубенсе, чей «Сад Амура» внушил, без сомнения, жанр, в котором Ватто превзошел всех художников.

Буше, это—Ватто, впавший в безумие, лишенный его вкуса и здравого смысла. Буше говорил сэру Джошуа Рейнольдсу, что он «никогда не писал с натуры, потому что натура его расстраивает». Удивительно видеть, насколько во всех областях крайности сходятся и как они следуют одна за другой.

За стилем, который мной описан, последовал стиль, вышедший из Революции, где Давид и его современники показывали печальные и бездушные окаменелости из мужчин и женщин, с деревьями, скалами, столами и стульями, которые все одинаково привязаны к земле безжалостным рисунком, лишены светотени, души и влияния искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Джон Констэбль родился 11 июня 1776 г. в семье богатого фермера. Все свое детство он провел в родной деревне Бергхольд, расположенной в живописнейшей части старой Англии. В течение года он работал на мельнице отца, что еще более сблизило его с бытом деревни и фермерского поместья. Родители готовили молодого Констэбля к духовному званию, но с 17-летнего возраста Констэбль все более и более настойчиво посвящает себя занятиям живописью, пока знакомство с художником и живописцем Джорджем Бомон не оказывается решительным толчком в этом направлении. В 1795 г. Констэбль переезжает в Лондон, где сближается с гравером и антикваром Смитом. До этого времени дружба будущего художника с Дентгорном, мастером по художественному стеклу, также оказывает большое влияние на Констэбля, усиливая его художественные интересы. Но окончательно он отдается живописи только в 1799 г., когда решает поступать в Королевскую академию.

В Академии Констэбль тщательно изучает и копирует великих пейзажистов—Рюисдаля и Лоррена. В 1802 г. Констэбль посылает на академическую выставку свой первый пейзаж. Его живописная специализация определяется в сфере пейзажной живописи. С двумя пейзажами и этюдами он выступает на выставке 1803 г. В 1806 г. художник предпринимает путешествие по Кумберленду, обогащающую его пейзажную тематику множеством новых мотивов. Рядом с многочисленными произведениями этого порядка, значительно менее существенную роль в творчестве Констэбля играют другие жанры, в частности сюжеты религиозной живописи.

В 1824 г. Констэбль выставляет ряд своих вещей в Париже, и это выступление становится выдающимся событием в истории всего живописного искусства первой половины XIX века. Сильнейшее впечатление картины Констэбля производят на Делакруа, как раз в этом же году выставившего свою знаменитую «Резню в Хиосе». «Свободная» палитра Констэбля, колористическое обогащение пейзажа, разрыв с условностями классической пейзажной традиции и в конечном итоге реалистические тенденции живописной трактовки природы—вот что отличает пейзаж Констэбля и вот что заставляет молодого Делакруа под впечатлением этой новой живописи природы переписать заново некоторые свои вещи.

В 1828 г. Констэбль избирается членом Королевской академии живописи. Последние годы жизни художника не отмечены сколько-нибудь заметными событиями (Констэбль умер 10 марта 1837 г.).

Не только расширением колористических средств пейзажной живописи, но и выбором пейзажной тематики Констэбль внес существенно новую ноту в развитие европейского искусства. Излюбленные темы Констэбля—заурядные, скромные виды родной деревни, чуждые каких бы то ни было внешних эффектов ландшафты, в которых восприятие природы отмечено большой художественной интимностью и лиризмом, лишенным всякой аффектации.

Биограф Констэбля К.-Р. Лесли собрал и опубликовал переписку художника, а также ряд записей из его бесед. Из этой обширной публикации мы приводим несколько писем, а также отрывков из устных высказываний мастера. Наряду с этим, бесспорный интерес представляют лекции Констэбля по истории пейзажа, в которых очень четко изложено отношение зачинателя новой пейзажной живописи к искусству пейзажа в прошлом; из этих лекций мы приводим отрывок, относящийся к искусству XVIII столетия.

* * *

1. *Джон Дентгорн*—ближайший друг Констэбля, его постоянный корреспондент.

2. *Джон Фишер*—англиканский пастор, впоследствии архидьякон, ближайший друг семьи Констэблей и многолетний корреспондент художника.

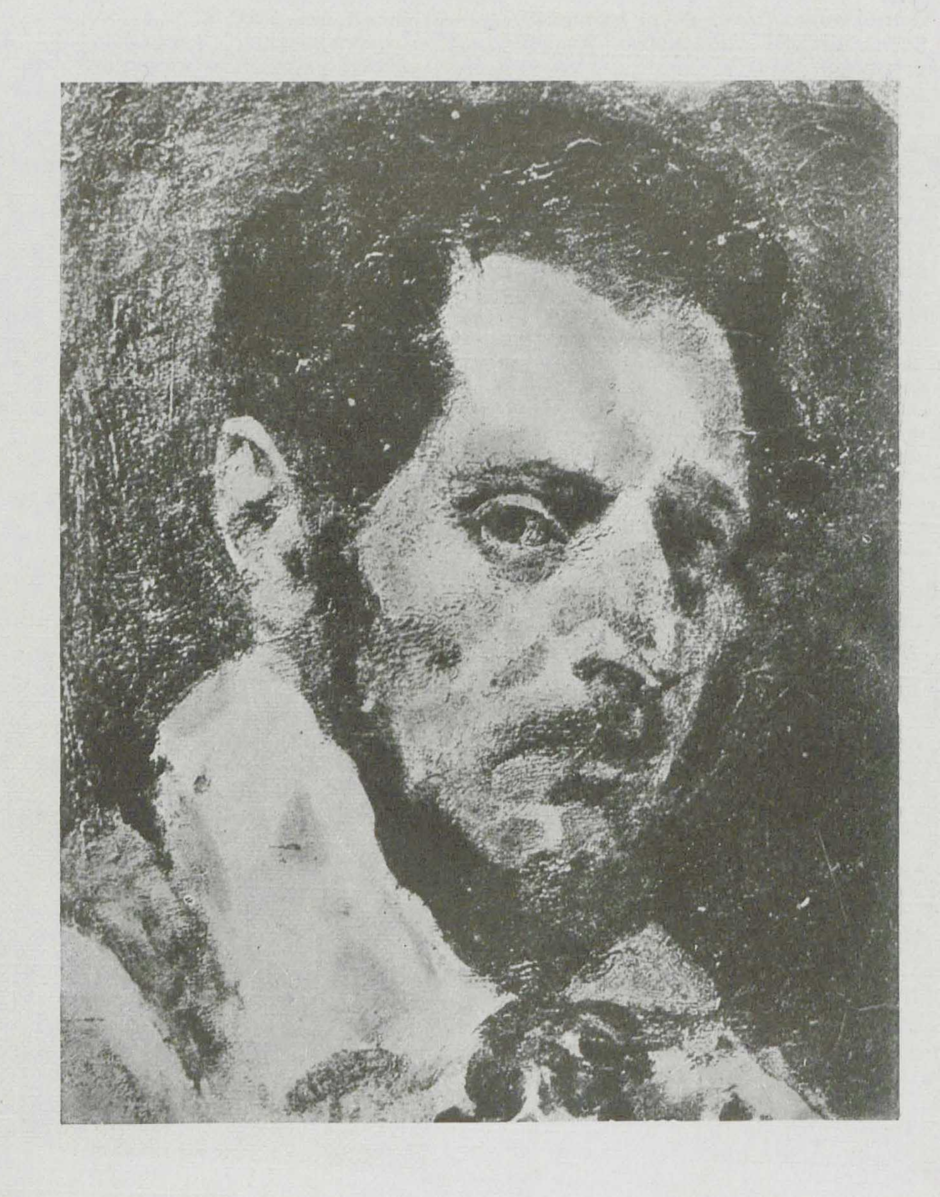
3. В 1802 г. доктор Фишер предложил молодому Констэблю место учителя рисования в провинциальной школе. По настоянию Бенджамена Уэста, бывшего тогда президентом Академии живописи, Констэбль отказался от этой должности с тем, чтобы продолжать свое художественное образование.

4. *Сэр Джорджэ Бомон* (George Beaumont, 1753—1827), живописец-пейзажист, коллекционер и искусствовед, основатель Национальной галлереи в Лондоне (1826).

5. Бергхольд—родная деревня Констэблей в одной из наиболее живописных частей Англии—на границе графств Суффольк и Эссекс.

6. Под этим общим заголовком мы приводим высказывания Констэбля, опубликованные в виде отрывков из его писем и бесед его биографом Лесли (C. R. Leslie—Life and letters of J. Constable, 3 ed., Lond. 1912); французское издание—John Constable d'aprés les souvenirs recueillis par C. R. Leslie, Paris, 1905).

7. В мае и июне 1836 г. Констэбль прочел в Лондоне цикл лекций по истории пейзажа. Лекции читались в Королевском институте на Альбермель-стрит. Всего было прочитано 4 лекции, из которых первая (26 мая) была посвящена происхождению пейзажной живописи, истории пейзажа в Германии и Италии в XV веке, пейзажу Дюрера и Тициана; вторая лекция (2 июня) трактовала пейзаж Болонской школы, развитие пейзажа в XVI и XVII веках, пейзаж в творчестве Караччи, Доминикино, Пуссена, Кл. Лоррена, Сальватора Розы,—вплоть до «упадка пейзажа в XVIII веке». Из этой лекции и взят приводимый у нас отрывок, в котором Констэбль характеризует искусство XVIII века, как упадочное, причем этот приговор относится и к «маньеризму», наиболее типичным представителем которого Констэбль считает Буше, и к классицизму Менгса, Анжелики Кауфман и, наконец, Луи Давида. Третья лекция (9 июня) была отдана голландской и фламандской пейзажной живописи, четвертая (16 июня)—английскому искусству—от Хогарта до Генсборо и современников Констэбля.



ТЕОДОР ЖЕРИКО

1791—1824

Из записной книжки

1810—1814 гг.

Рисовать и писать с великих мастеров древности.

Читать и компановать — анатомия, древности, музыка, итальянский язык.

Посещать курсы по античному искусству по вторникам и субботам в 2 часа.

Декабрь. Написать фигуру у Дорси. Вечером рисовать с древних и компановать различные сюжеты. Заниматься музыкой.

Январь. Ходить к г. Герену, чтобы писать с натуры.

Февраль. Работать исключительно над стилем мастеров и компановать, не выходя, все время наедине.

Письмо к Дедре-Дорси

Рим, 26 ноября 1816 г.

Италия восхитительна, но не надо жить в ней столько времени, сколько хотелось бы. Достаточно одного, хорошо использованного года; те пять лет, которые даются пенсионерам, скорее, им вредны, чем полезны, затягивая ученичество на годы, когда уместнее было бы выполнять большие произведения. Они привыкают, таким образом, жить на деньги правительства и проводят в покое и беспечности лучшие годы жизни. Они выходят оттуда, потеряв энергию, неспособными к усилию, и обывателями кончают жизнь, подававшую большие надежды. Это, скорее, могила искусства, чем помощь его росту.

В принципе учреждение школы в Риме не могло мыслиться тем, чем эта школа является сейчас.

Т. Жерико. Раненый кирасир

Многие едут туда, но немногие оттуда выходят. Настоящим поощрением, которое было бы уместно для искусства молодых людей, были бы задания—картины для их родной страны, фрески, украшение памятников, венки и денежные награды, а не мещанское благополучие в течение пяти лет, от которого жиреет их тело и слабеет их дух.

Я делюсь этими мыслями только с Вами, заверяя Вас в их правильности, с просьбой их не распространять.

Письмо к Муссиньи

1819 г.

Я получил Ваше любезное письмо и не нахожу ничего лучшего и более неотложного, как тотчас же Вам на него ответить. Слава, как бы Вы ни расписывали мне ее чары и как бы ни казалась она порой таковою мне самому, не поглощает меня целиком, и я уделяю ей меньше внимания, чем домогательствам нежной и хорошей дружбы.

Я больше польщен Вашими четырьмя строками и милыми предсказаниями моего успеха, чем всеми печатными статьями, в которых оскорбления и похвалы расточаются с равной степенью проницательности. Художник должен стать спокойным историком и закалять себя в полном безразличии ко всему, что исходит от журналов и журналистов. Любовник подлинной славы, он должен искренно искать ее в красоте и возвышенном, оставаясь глухим к шуму, творимому продавцами суетного фимиама.

Нынешний год наши газетчики дошли до вершин причудливого. О каждой картине судят по направлению мысли, которое отражено в композиции.

Так либеральная статья хвалит то или иное произведение за подлинно патриотическую кисть, за национальный мазок. То же произведение в суждениях крайне правой будет не чем иным, как революционной композицией, выдержанной в бунтарских тонах. Лица персонажей будут исполнены выражением ненависти к отечественному правительству. Я сам был даже обвинен неким «Белым знаменем» в том, что оклеветал все морское министерство одной из экспрессивных голов [1].

Несчастные, пишущие подобные глупости, наверное, не голодали две недели, иначе они знали бы, что ни поэзия, ни живо-

пись неспособны с достаточной степенью ужаса передать мучения, которые переносили люди с плота («Медуза»).

И вот образчик славы, которой нас хотят почтить, и те причины, которые могут нас ее лишить. Признаем, что она заслуживает того, чтобы ее называли «суетой сует». Но и я не отнесся бы с презрением к тому роду славы, которым дорожил Паскаль и который любите Вы.

От всего сердца Ваш Жерико

Письмо к Орасу Верне[2]

Лондон, 1 мая 1821 г.

Мой дорогой Орас, наконец-то я получил от вас весть. Стоило немало труда выманить у Вас несколько слов, но вот, наконец, мои труды увенчались успехом. Вы меня не совсем забыли, больше мне ничего не надо знать. Славный Пюжоль посетил меня вместе с Жемменвиллем, они привезли мне несколько писем, которые я прочел, однако лишь после того, как выжал из обоих все, что они знали о Вас и Ваших работах. Они достаточно убедились в том, как я радовался успеху последней Вашей вещи, но мои поздравления я откладывал до того момента, как я ее увижу. Мне кажется, что это единственный возможный путь для художников и друзей: вокруг Вас слишком много безвкусных льстецов, которые говорят больше, чем могут почувствовать, и которые в состоянии почти отбить у нас охоту делать прекрасное своею неспособностью распознать его.

Я говорил недавно своему отцу, что лишь одного нехватает Вашему таланту, именно того, что он не закалился на уроках английской школы, и я сам повторяю Вам это, ибо знаю, как цените Вы то немногое, что Вы от нее получили.

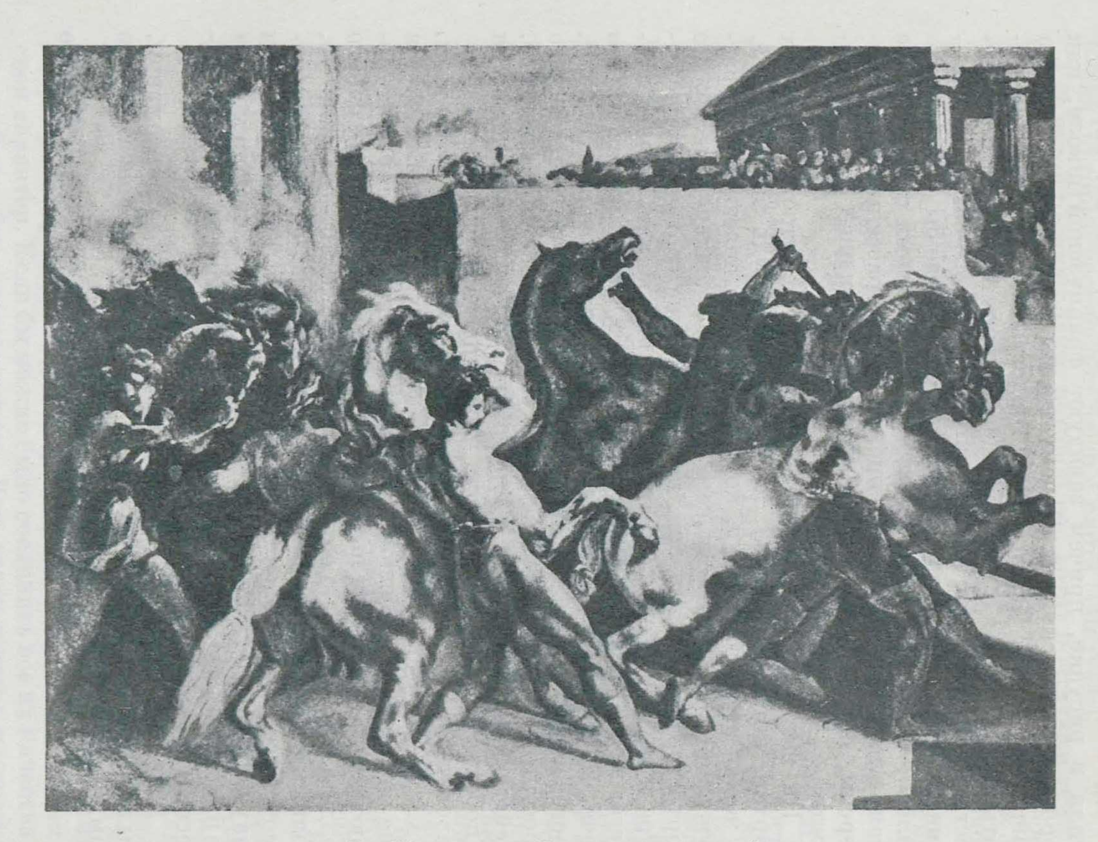
Только что открывшаяся выставка еще больше убедила меня в том, что только здесь понимают и чувствуют цвет и действие. Вы не можете себе представить, какие прекрасные портреты и как много пейзажей и жанров выставлено в этом году; какие звери исполнены Вардом[3] и восемнадцатилетним Лэндсиром[4]; большие мастера не создали ничего лучшего в этом роде. Нужно не краснея вернуться опять в школу. В искусстве можно притти к прекрасному только путем сравнений. Каждая школа имеет свой характер. Если бы можно было соединить все их качества,— это и было бы совершенством. Для этого нужны постоянные усилия и большая любовь.

Здесь я часто слышу сетования на то, что нет хорошего стиля в рисунке, причем завидуют французской школе, как гораздо более искусной. Почему же мы тоже не жалуемся на наши недостатки? Какая глупая гордость заставляет нас закрывать на них глаза? И разве мы можем оказать честь своему отечеству тем, что будем глупо повторять, что все самое лучшее — в нас, и будем отказываться видеть хорошее где бы оно ни находилось? Останемся ли мы навсегда сами своими судьями и не станут ли когда-либо наши произведения, рассеянные по галлереям, свидетелями нашего тщеславия и нашей самонадеянности?

На выставке я возносил мольбы о том, чтобы часть тех картин, которые я видел, попала когда-нибудь в наш музей. Я желал этого как урока, который гораздо полезнее всех рассуждений. Как охотно я сам бы показал ловкачам несколько портретов с этой выставки, которые вполне соответствуют натуре и легкие позы которых не оставляют желать ничего лучшего: можно действительно сказать, что им нехватает только речи. Как было бы полезно познакомиться с картиной Вильки[5], трогающей своей экспрессией! Из маленькой картины и самого простого сюжета он сумел сделать замечательное произведение. Действие разыгрывается у инвалидов; при получении известия о победе ветераны собираются, чтобы прочесть бюллетень и порадоваться. Он изобразил различные лица с большим чувством. Я хочу рассказать Вам только об одной фигуре, которая кажется мне наиболее совершенной и поза и выражение которой исторгают слезы, как бы ни пытаться их сдерживать.Это жена одного солдата, думая только о своем муже, пробегает с испуганными, полными страха глазами список убитых. Ваше воображение нарисует все, что выражает ее искаженное лицо. Тут ни крепа, ни траура; напротив, вино течет по всем столам, и зловещая молния не прорезает неба. И несмотря на это, он достигает высокого пафоса, как сама природа.

Я не боюсь, что Вы сочтете меня после этого англоманом. Вы знаете так же хорошо, как и я, что есть у нас хорошего и чего нам нехватает.

Весь Ваш Жерико



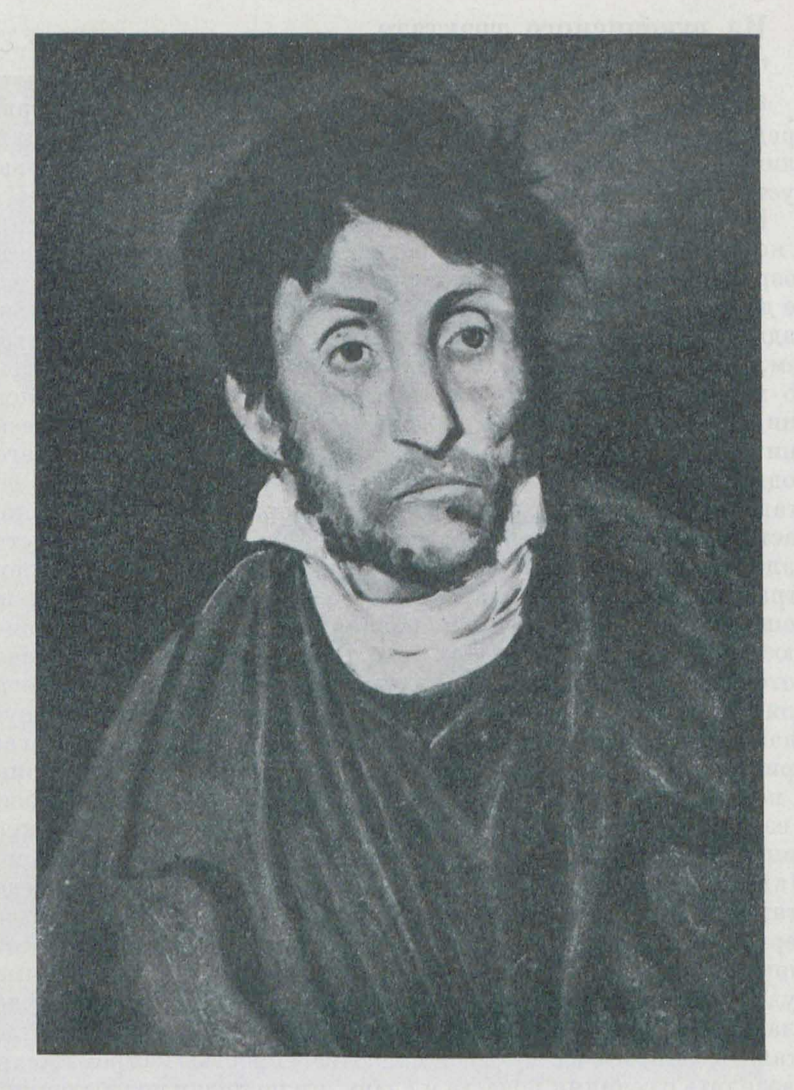
Т. Жерико. Бег вольных коней

Из рукописного трактата о состоянии искусства во Франции [6]

Соображениям о состоянии искусства во Франции, которые представляю вниманию публики, я намеревался предпослать длинное предисловие; убедившись в его бесполезности, я выпустил его целиком.

Предмет, который я буду обсуждать, легко будет понят теми, к кому я имею удовольствие обращаться; что будут им значить возраст мой и мое звание, раз они оценят намерение мое писать не для похвал или блистательной репутации, но исключительно ради подлинных интересов искусства, чтобы принести пользу тем, кто им занимается; я хочу предложить им несколько идей, до меня возникших, но еще неоглашенных; распространяясь, они могут дать новый свет, сообщить нашей школе новый блеск; они направят усилия соревнующейся молодежи к самой благородной и возвышенной цели нашего искусства; то что его поставили ниже поэзии, могло явиться лишь следствием слишком частого злоупотребления им художниками ничтожными. Я старался, чтобы критика моя, будучи суровой, оставалась беспристрастной. Могу лишь заверить, что никогда ни слабость, ни пошлая снисходительность не повлияют на мои суждения. Осмелюсь высказать все так, как того требует благородная задача, которую надлежит мне выполнить: не хочу незаконно присвоенной репутации и отвергаю для своей страны всякую ложную славу, блеском которой можно было бы ее украсить; отвергаю причудливые похвалы талантам, тщеславные списки гениев и напыщенные перечисления шедевров, несуществовавших даже в воображении их авторов. Страна наша достаточно богата сокровищами подлинными, чтобы снабжать ее ценностями мнимыми. Нахожу постыдными старания некоторых людей самые недостатки наши представить достоинствами, как если бы идеи совершенства ограничивались одной нацией. Воспользуемся нашими преимуществами; они будут достаточно значительными; будем поощрять наши подлинные таланты, и нам не надо будет благотворить целому классу ничтожных людей, желающих доставить славу отечеству своей многочисленностью и стремящихся разделить с гениями почести и славу, им по праву подобающие...

Превосходство старых школ, итальянской, фламандской и голландской, настолько признано, что на него можно ссылаться, не рискуя задеть самолюбие кого-либо из художников современ-



Т. Жерико. Портрет сумасшедшего

ных, даже не восхваляя и не рекомендуя их всем начинающим художественную карьеру. Довольно странно выдумали, будто самый климат перечисленных стран весьма способствовал возвышению этих школ; будто Италия, например, произвела хороших рисовальщиков, как Америка производит кофе, и что влажность Голландии естественно породила колористов. Лучше всяких ученых рассуждений это причудливое утверждение можно опровергнуть весьма решительно тем фактом, что сегодня Италия (в отношении искусства) ниже нас, а в школе ее не возникает более рисовальщиков, и туманы Голландии, попрежнему влажные, не вызывают более расцвета колористов.

Возьму на себя смелость указать совершенно иную причину изумительного блеска этих стран, расцветавших одна за другой: Венеция видела расцвет искусств, когда была богатой и мощной республикой. Голландия, владычица морей, отметила эпоху своего величия шедеврами всякого рода. Таланты исчезли после того, как исчезли величие и богатство этих стран. В самом нежном климате вместе со свободой исчезли и рожденные ею таланты, и счастливые лавры античной Греции не взойдут снова на почве, опозоренной рабством.

Изящные искусства, не будучи делом первой необходимости, могли явиться лишь результатом изобилия после того, как первые потребности были удовлетворены. Человек, освободившись от тревоги за насущные условия жизни, стал искать радостей, которые защитили бы его от скуки, которой он неизбежно был бы подвержен в силу самой своей обеспеченности.

Роскошь и искусства стали тогда необходимостью, как пища для воображения, что является второй природой для человека цивилизованного. Искусства выросли лишь вместе с потребностями и богатством и стали столь же необходимыми для большого государства, как они были бы неуместны у народа рождающегося.

Многочисленные таланты, составляющие честь Франции в наши дни, являются для меня залогом того, что это только что высказанное мною предположение не будет опровергнуто.

Тем не менее, мне надо показать, как плохое руководство, плохое использование средств могут быть вредными национальному духу и могут до известной степени парализовать причины, сочетание которых, казалось бы, обеспечивало наше превосходство. Здесь я прошу у читателя полного внимания, а также некоторого снисхождения: в предмете, которого никто еще не осмеливался касаться, я буду встречать трудности на каждом шагу.

О школах живописи и скульптуры
и о конкурсах на «Римскую премию» («Prix de rome»)

Правительство воздвигло ряд публичных школ рисования, содержание которых требует больших средств и в которые допускается вся молодежь. Частые конкурсы, казалось бы, должны были возбуждать в них постоянное соревнование, и на первый взгляд это учреждение должно показаться полезнейшим и вернейшим из возможных поощрений искусству. Никогда ни в Афинах, ни в Риме граждане не находили более легких условий для изучения наук и искусств, чем те, которые предлагаются во Франции школами разного рода.

Но я с горестью замечаю, что с тех пор как они учреждены, они дают результаты, совершенно отличные от тех, которые ожидались, и вместо того чтобы служить пользе, они стали настоящим препятствием развитию; порождая тысячи ничтожных талантов, они не могут похвалиться тем, что воспитали кого-либо из выдающихся наших живописцев, ибо они именно и были до некоторой степени основателями этих школ, или теми, кто впервые распространил правила вкуса.

Давид, первый из наших художников, возродил школу, но он был обязан лишь своему гению успехом, который привлек к нему внимание всего мира. Он ничего не получил от школ; напротив, они могли бы оказать на него пагубное влияние, если бы благодаря своему вкусу он во-время не освободился из-под их влияния; этот вкус направил его на коренную реформу нелепой и чудовищной системы всех Ван Лоо, Буше и Ресту и многих других, владевших тогда искусством, которое они профанировали. Изучение старых мастеров и созерцание Италии внушили ему тот величественный характер, который он всегда умел придавать своим историческим композициям, и он стал примером и вождем новой школы. Его принципы повели к быстрому развитию новых талантов, задатки которых только и ждали оплодотворения; вскоре ряд знаменитых имен возвестил славу своего учителя, деля с ним его триумфы и венки.

После этого первого подъема, этого устремления в сторону чистого и благородного стиля, воодушевление не могло не ослабеть, но превосходные уроки, раз преподанные, не могли совершенно пропасть, и усилия правительства были направлены

к тому, чтобы продолжить этот благотворный толчок. Но священный огонь, который один только может вызвать большие дела, каждый день угасает, и выставки, хотя их много, даже слишком много, становятся с каждым годом все менее интересными. На них не видно больше тех благородных талантов, которые возбуждали общий энтузиазм и которые публика—постоянный ценитель прекрасного—спешила увенчать.

Гро, Жерары, Герены и Жиродэ не встречали до сих пор достойных соперников своих талантов; хотя они взялись наставлять молодежь, полные великодушных стремлений, надо опасаться, что они к концу длинной и почтенной деятельности уйдут, сожалея об отсутствии достойных преемников.

Было бы несправедливостью обвинять их в том, что они не отдают всех сил тем, кто приходит к ним, чтобы следовать их урокам. Откуда же это бесплодие, это оскудение, несмотря на раздачу медалей, римских премий и конкурсов Академии? Я всегда думал, что хорошее воспитание должно быть необходимой базой для всех профессий и что оно одно может обеспечить настоящее отличие, какую карьеру мы ни избрали бы.

Оно помогает духу созревать и, просвещая его, делает его более способным различать цель, к которой он должен стремиться. Нельзя сделать выбора того или иного состояния, не взвесив предварительно его выгодные и невыгодные стороны; за исключением некоторых рано развившихся темпераментов, вкусы не определяются до шестнадцати лет, лишь тогда можешь действительно знать, чего хочешь добиться, и налицо еще имеются все необходимые возможности владеть изучением профессии, которую избираешь по склонности ли или в силу повелительно-неудержимой страсти. Итак, я хотел бы, чтобы Академия рисования была открыта лишь для тех, кто достиг хотя бы этого возраста.

Имея в виду эти учреждения, нация не должна преследовать цели создать расу, состоящую целиком из художников; хотели лишь дать подлинным дарованиям средства для развития, на деле же получилось целое население, состоящее из художников. Соблазны «Римской премии» и преимущества Академии привлекли массу конкурентов, которые стали живописцами из одной только любви к искусству и которые прекрасно могли бы выдвинуться в других профессиях. Таким образом они теряют молодость и время в погоне за успехом, который от них усколь-

Т. Жерико. Укрощение коней

зает, между тем как они могли бы употребить их с пользой для себя и страны.

Человек подлинного призвания не боится препятствий, чувствуя в себе силу их преодолеть. Порою они для него еще лишний побудительный мотив. Возбуждение, которое они могут поднять в его душе, не пропадает бесследно, иногда оно становится причиной изумительных произведений.

На помощь этим людям должна быть обращена заботливость просвещенного правительства; лишь поощряя их, ценя их, используя их способности, можно упрочить славу нации; лишь благодаря им оживет век, сумевший их открыть и найти им место.

Предположим, что все молодые люди, допущенные в школы, действительно обладают всеми способностями, которые образуют живописца, но разве не опасно их видеть годами учащимися вместе, все под одним и тем же влиянием, копирующими те же образцы, следующими в некотором роде по одному пути? После этого как еще надеяться, что они смогут сохранить оригинальность? Вопреки себе, не разменялись ли они между собою своими отличительными качествами, слив до известной степени в одно и то же тождественное чувство свою особую манеру воспринимать красоты природы?

Оттенки, которые еще могут уцелеть от такого смешения, несущественны: и нельзя без подлинного отвращения видеть каждый год десять или двенадцать композиций, почти одинакового исполнения, написанных от одного края до другого с безнадежным совершенством, без всякой оригинальности. Давно отказавшись от собственных ощущений, ни один из соревнующихся не в силах сохранить собственного лица. Все тот же вкус в рисунке, все тот же колорит, та же система нарядов, вплоть до жестов и выражений голов,—все кажется, в этих грустных итогах нашей школы, вышедшим из одного источника, вдохновленным одной душою; разумеется, если только можно допустить, что среди подобных извращений душа может еще сохранить свои способности и чем-либо руководить в подобных работах.

Скажу больше: если препятствия и трудности пугают человека ничтожного, они, напротив, необходимы гению, как бы питая его; одолевая их, он зреет и возбуждается: он остался бы холодным на легком пути. Все что противостоит гению в его повелительном шествии вперед, волнует его и сообщает ему то лихорадочное возбуждение, которое опрокидывает все и со-

Т. Жерико. Эскиз к «Плоту Медузы»

здает шедевры. Вот люди, рождение которых прославляет нацию, и никакие препятствия, ни бедность, ни преследования не задержат их подъема.

Это—пламя вулкана, которое должно пробиться потому, что в самом его существе заключена абсолютная необходимость блистать, освещать, изумлять мир.

Надеетесь ли вы создать людей такой породы? К несчастью, Академия делает больше: она гасит тех, кто обладает несколькими искрами священного огня, она удушает их, не давая времени самой природе развить их способности; желая произвести скороспелые плоды, она лишается тех, которых более длительное созревание сделало бы вкусными.

ПРИМЕЧАНИЯ

Теодор Жерико родился в богатой буржуазной семье в Руане 21 сентября 1791 г. Семнадцати лет он ушел из лицея для того, чтобы заняться живописью. Первую школу в этой области он получил у Карла Верне в Париже, где сблизился с сыном учителя, талантливым рисовальщиком и живописцем Орасом Верне. Мастерская Верне, однако, не удовлетворяла Жерико, и в 1810 г. он поступает в ателье Пьера Герена, одного из основных последователей и учеников Давида и наиболее ортодоксального представителя давидовской школы. У Герена же получает свои первые уроки живописи Эжен Делакруа.

В мастерской Герена вскоре обнаруживается резкое отклонение молодого Жерико от канонов давидовского классицизма, и гораздо более близким ему из старших мастеров оказывается Антуан Гро.

Находясь в мастерской Герена, Жерико напряженно работает в Лувре, копируя старых мастеров. Впервые художник выступает в Салоне в 1812 г., выставляя своего «Офицера конных стрелков». В 1814 г. следует как бы развитие этой темы—в картине «Раненый кирасир». В 1816 г. Жерико путешествует по Италии. В это время он начинает свою картину «Бег вольных коней», открывающую собой ряд картин и этюдов на излюбленную Жерико тему,—изображения лошадей. Однако наиболее крупную свою вещь он создает не на эту тему, избирая в качестве сюжета событие, имевшее место в 1817 г.: французский фрегат «Медуза» потерпел крушение у берегов Африки, причем большая часть экипажа погибла; часть команды спаслась на плоту, который долго носился по волнам, пока не был подобран проходившим судном. Драматические переживания потерпевших катастрофу и мучительно боровшихся со смертью на плоту были описаны одним из участников события, врачом Корреаром. Это описание вызвало большой шум в печати, причем всему эпизоду с крушением фрегата был придан характер общественного скандала, так как ответственность за катастрофу возлагалась публикой на министерство, непринявшее нужных мер безопасности при отправке судна и назначившее неспособного капитана «Медузы».

Именно этот сюжет и был избран Жерико для большого полотна «Сцена кораблекрушения» (таким нейтральным названием было заменено первоначальное название — «Плот Медузы»). Картина эта была показана в Салоне 1819 г. и имела громкий успех, причем, как это видно из письма самого художника, печать приписывала и самому сюжету и его трактовке совершенно определенную политическую направленность (против чего сам Жерико, впрочем, резко возражал,—см. его письмо к Муссиньи). «Плоту Медузы» предшествовал ряд подготовительных эскизов; в про-

цессе этой подготовительной работы Жерико тщательно изучал в натуре сцены агонии, трупы, выражения болезни и смерти.

В Салоне 1819 г. «Плот Медузы» не был приобретен, а художник получил правительственный заказ на церковную картину. Жерико отказался от этого заказа, уступив его молодому Делакруа, и отправился вместе с Орасом Верне и живописцем Шарлэ в Англию. Здесь Жерико работает над излюбленной им темой конских скачек («Дерби в Эпсоме»), знакомится с выдающимися английскими художниками — Вардом, Вильки, Лэндсиром и др. В Англии Жерико проводит целых три года. Вернувшись во Францию, художник в 1822 г. выполняет ряд портретов душевнобольных в больнице Сальпетриер и подготовительные эскизы к картинам «Освобождение жертв инквизиции» и «Торг невольниками». В 1823 г. Жерико дважды падает с лошади и после второго падения уже не встает с постели: одиннадцать месяцев длится его болезнь, и 27 января 1824 г. он умирает.

Портрет Т. Жерико. По литографии А. Колэна

Помимо писем Жерико из Италии его друзьям Дедре-Дорси и Муссиньи и письма из Лондона Орасу Верне, большой интерес представляет подготовленный, но неопубликованный художником трактат «О состоянии искусства во Франции, о школах живописи и скульптуры и о конкурсах на «Римскую премию». В этом трактате, из которого мы приводим наи-

более существенные выдержки, содержится ряд ярких мыслей о современном искусстве, острая критика академического образования и интереснейшее высказывание о связи искусства с экономическим состоянием страны: «Довольно странно выдумали, будто самый климат перечисленных стран (Италии, Фландрии и Голландии—ред.) способствовал возвышению этих школ... Возьму на себя смелость указать совершенно иную причину...: Венеция видела расцвет искусств, когда была богатой и мощной республикой. Голландия, владычица морей, отметила эпоху своего величия шедеврами всякого рода. Таланты исчезали после того, как исчезали величие и богатство этих стран. В самом нежном климате вместе со свободой исчезали и рожденные ею таланты...»

* * *

1. Речь идет о тех откликах, которые вызвала картина Жерико «Плот Медузы». Часть прессы и публика усматривали в выборе темы и ее трактовке художником открытое нападение на правительство, которое в лице морского министерства было ответственно за гибель судна «Медуза». Жерико обвиняли в том, что он ради указанной цели преувеличил ужасы катастрофы. Именно о такого рода истолкованиях своей картины говорит Жерико в письме к своему другу Муссиньи.

Т. Жерико. Рисунок к «Раненому кирасиру»

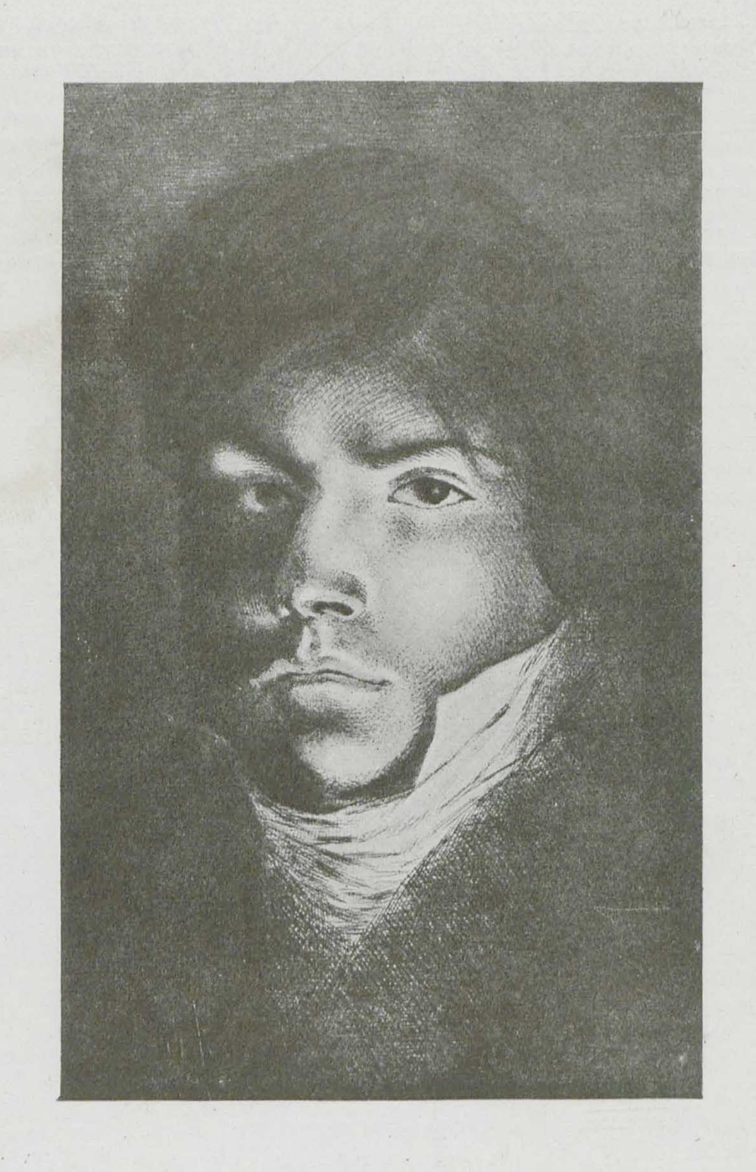
2. *Орас Верне* (Horace Vernet, 1780—1863), которому адресовано лондонское письмо,—выдающийся художник, близкий друг Жерико. Последний начал свое художественное ученичество в мастерской отца Ораса, Карла Верне. В 1813—1814 гг. ателье Жерико на улице Мартир находилось рядом с мастерской Ораса Верне, где собирались многие художники, и Жерико был постоянным ее посетителем.

3. *Вард* (James Ward, 1770—1859)—английский художник и гравер, особенно выдвинувшийся как анималист («Битва быков», «Лошадь и змея» и мн. др.). Автор громадного полотна «Битва при Ватерлоо».

4. *Лэндсир* (Sir Edwin Landseer, 1803—1880)—английский художник, автор многочисленных натюрмортов, пейзажей, изображений зверей. Известностью пользовалось его полотно «Сенбернарские собаки» (1821). Другие картины Лэндсира—«Хижина пастуха», «Диалог у Ватерлоо», «Ночь и утро» и др.

5. *Вильки* (David Wilkie, 1785—1849)—английский художник, писавший преимущественно жанровые сцены и особенно любивший сюжеты рыночных сборищ, ярмарок, характерный типаж. С 1811 г.—член Академии. Картина, о которой рассказывает Жерико,—«Инвалиды Челси слушают чтение газеты».

6. Рукопись Жерико, представляющая собой ряд незаконченных фрагментов, не была опубликована ни при жизни художника, ни долгое время после его смерти. Отрывки эти относятся, повидимому, к последнему году жизни Жерико и написаны им во время его длительной болезни. Впервые текст опубликован биографом Жерико, Шарлем Клеман, в 1868 г., по оригиналу, хранившемуся у Фейе-де-Конш (Ch. Clement, Gericault, étude biographique et critique, 1868).



ЭЖЕН ДЕЛАКРУА

1798—1863

Из «ДНЕВНИКА»

1824

Сегодня утром я получил у себя в ателье письмо, извещающее меня о смерти моего бедного Жерико; не могу свыкнуться с этой мыслью [1]. Несмотря на уверенность в том, что его предстоит скоро потерять, уверенность, которая должна была быть у каждого из нас, мне все же казалось, что, отгоняя эту мысль, как бы заклинаешь смерть. Но она не забыла о своей жертве, и завтра земля скроет то немногое, что от него осталось... Какая другая судьба, казалось бы, сулила столько физической силы, столько пылкости и воображения? Хотя он и не был моим, в точном смысле слова, другом, это несчастье разрывает мне сердце; оно заставило меня бросить работу и стереть все уже сделанное.

Бедный Жерико, очень часто я буду думать о тебе! Мне представляется, что твой дух будет иногда витать над моею работой... Прощай, бедный молодой человек! *(27 января.)*

*

Первое и важнейшее в живописи—это контуры. Если они сделаны, то, будь все остальное даже крайне небрежно, картина имеет силу и законченность. За этим я должен следить больше, чем кто-либо другой: постоянно размышлять об этом и *всегда с этого начинать*.

Этому качеству обязан своей законченностью Рафаэль и очень часто Жерико.

*

Начать больше рисовать людей моей эпохи. Больше зарисовок медалей, а также обнаженной натуры. Люди нашего времени: от Микеланджело и от Гойи... *(7 апреля.)*

*

Я возвращаюсь рано, радуясь возможности копировать моего Веласкеза и увлеченный этим.

Какое безумие всегда дожидаться в будущем каких-то наилучших сюжетов!

Что касается моей картины[2],—нужно оставить в ней все, что получилось удачно, если даже это было в манере, с которой я теперь расстаюсь. Следующая даст если не прогресс, то, по крайней мере, разнообразие. Но с этой нелепой манией всегда делаешь вещи без увлечения, а следовательно, плохие. Чем больше сделано, тем больше находишь неудачного. Ежеминутно у меня возникают превосходные замыслы, и вместо того чтобы немедленно их осуществлять, когда они окутаны чарами воображения в момент его подъема, обещаешь себе выполнить позднее, но когда? Потом забываешь, или, что еще хуже, теряется всякий интерес к тому, что казалось способным вдохновлять. Вот из-за такого шатания и беспомощности духа одна фантазия гонит другую быстрее ветра, быстрее, чем парус опрокидывается ветром в противоположную сторону... Случается так, что я располагаю множеством сюжетов. Ну, и что с ними делать? Они же будут там, в кладовой, хладнокровно дожидаться своей очереди, и никогда миг вдохновенья не оживит их огнем Прометея. Нужно будет извлечь их из ящика, когда появится необходимость писать картину! Это—смерть гения. Что будет сегодня вечером? Уже целый час я колеблюсь в выборе между Мазепой, Дон Жуаном, Тассо и многими другими. Когда хочешь иметь сюжет, самое лучшее, мне кажется, не обращаться к древним и выбирать из множества, ибо что может быть глупее? Среди сюжетов, которые у меня удержались, потому что когда-то показались мне прекрасными, кто теперь определит мой выбор того или другого, когда я чувствую одинаковое расположение ко всем? Ничто вернее не предполагает отсутствие вдохновения, как колебания между двумя сюжетами. Конечно, если бы я в такой момент взял в руки кисть,—а я умираю от потребности в этом,—то прекрасный Веласкез поработал бы за меня. Мне бы хотелось размазать кистью на коричневом или красном холсте хорошую густую и

жирную краску. Что было бы нужно для отыскания сюжета, так это—открыть книгу, способную вдохновлять, и руководствоваться настроением. Есть книги, которые всегда дают желанный эффект и которые надо иметь так же, как и гравюры, это—Данте, Ламартин, Байрон и Микеланджело.

Сегодня утром я видел у Дроллинга[3] исполненный им рисунок нескольких фрагментов фигур Микеланджело... Боже! Какой человек! Какая красота! Особенной и совершенно прекрасной вещью было бы сочетание стиля Микеланджело и Веласкеза. Эта мысль мне пришла в голову при взгляде на рисунок; он исполнен мягкости и спокойствия. Формы тела на этом рисунке обладают мягкостью, которую, кажется, может дать только живопись в красках, а в то же время контуры рисунка мужественны. Гравюры с Микеланджело не дают того же впечатления: это—верх мастерства. Есть это у Энгра: его середины приятны и мало загружены деталями. Как это облегчает работу, в особенности с малыми полотнами! Я рад, что вспомнил об этом впечатлении.

Вспоминать об этих головах у Микеланджело. Попросить у Дроллинга, чтобы скопировать. Руки просто замечательны!.. Простые щеки, носы без деталей, поистине, это то, чего я всегда искал! Нечто подобное было в маленьком портрете Жерико, который был у Бертэна, немножко в моей Сальтер[4] и в портрете моего племянника. Я достиг бы этого раньше, если бы убедился, что это может получиться только при очень сильных контурах. Это несомненно есть и в стоящей женщине на моей копии с Джорджоне, изображающей нагих женщин в деревне. Есть это у Леонардо да Винчи, много у Веласкеза. У Ван Дейка же совсем иначе: у него слишком много масла, а контуры вялые и бессильные.

У Джорджоне есть очень много этого.

Нечто аналогичное и полное пленительности есть в прославленной спине на картине Жерико, в голове и руке безбородого молодого человека и в мизинце Жефро, лежащего на краю плота. Вспомнить также о нижней части фигуры, которую он писал с меня[5]. *(11 апреля.)*

1830

Статья о Микеланджело[6].

Счастливый человек! Он наполнил содержанием мрамор и оживил полотно, и т. д.

Э. Делакруа. Данте и Виргилий

Но, впрочем, в чем дело, если природа наделила вас способностью в какой бы то ни было области оживлять, одухотворять! Какое счастье давать жизнь, душу!

Каждая из плоскостей в тени или, скорее, при полном эффекте светотени должна иметь свой особенный оттенок; например, все плоскости, обращенные к небу, имеют синеватый оттенок; все, обращенные к земле,—теплые тона и т. д., и надо изменять заботливо по мере того, как они поворачиваются. Плоскости, освещенные сбоку,—зеленые или серые.

Бернет[7] говорит, что Рубенс окружает обычно световую массу тенью и пользуется силою света только для связывания. Его свет составлен из красок свежих, нежных и т. д. Напротив, в темных местах краски очень теплых тонов, которые являются обычной сущностью оттенка и усиливают таким образом эффект светотени. Он не помещает туда ни в коем случае черный цвет.

Поместить в тени тона увядших листьев (Ван Дейк), противопоставив темные и красные.

Женщина в ванне: для тела—локальный цвет, для светлых мест—венецианская красная и белая, в которой, в зависимости от места, неаполитанская желтая и белая; неаполитанская желтая, белая и темная персиковая. Тени, приготовленные с помощью тонов оранжевых, наиболее теплых и серых тонов, тени, в зависимости от мест, таких как белый, желтый неаполитанский и т. д.

Большое преимущество составлять всегда одни и те же тона и из-за легкости регулировки и из-за возможности возвратиться к тому, что было уже сделано.

В картинах Рубенса много академического, в особенности в его исполнении, в его тени, систематически мало покрываемой краской.

Тициан значительно более прост в этом отношении, так же как и Мурильо. *(14 мая.)*

1840

Первое, что в каждом предмете необходимо схватить, чтобы передать в рисунке,—это контраст основных линий. Прежде чем прикоснуться карандашом к бумаге, надо запечатлеть этот контраст в воображении. В картинах Жиродэ, например, это имеется, потому что, работая над моделью, он всхатывал без разбора нечто от ее грации, и все же это встреча-

ется у него как бы случайно. Применяя принцип, он не знал его. X[8], по-моему, единственный, кто понял и осуществил этот принцип. Именно в этом и заключается весь секрет его рисунка. Наиболее трудное—применять этот принцип, как делает он, ко всему телу в целом. Энгр нашел его в деталях рук и т. д.

Без помогающих глазу приемов было бы невозможно притти к этому так же, как продолжить черту и т. д., рисовать чаще на стекле[9]. Все прочие художники, не исключая Микеланджело и Рафаэля, рисовали по внутреннему чутью, под влиянием порыва, и нашли прелесть, будучи поражены ею в природе; они, однако, не знали секрета X—верности глаза.

В момент исполнения уже поздно связывать себя упражнением с измерениями, отвесами и т. п.; нужно заблаговременно приобрести эту верность глаза, которая на природе сама собой придет на помощь, чтобы удовлетворить непреодолимой потребности изобразить природу.

Вильки[10] также владеет секретом. В портретах он *необходим.* Когда, например, пишут группы, обладая этим знанием в такой степени, что могут, так сказать, помнить линии наизусть, то их можно воспроизвести на картине в известной степени геометрически. В особенности это относится к женским портретам; необходимо начинать с фигуры в целом. Если вы начинаете с деталей, то получится всегда грубо. Доказательство—попробуйте зарисовать красивую лошадь; если вы обратитесь к деталям, то контур у вас никогда не получится достаточно выразительным. *(Без даты.)*

1843

Бывают линии-уроды: прямая, правильная, волнистая, особенно же две параллельные. Человек создает их, между тем как природа их разрушает. От плесени и воздействия всяких случайностей ломаются прямые линии человеческих памятников. Одинокая линия ничего не выражает; лишь в сочетании с другой линией она приобретает выразительность. Это—великий закон. Пример: в музыкальных аккордах нота лишена выражения, соединение же двух нот выражает некую музыкальную идею.

У древних строгие линии, исправляемые рукой ремесленника... Сравнить античные арки с арками Персье и Фонтэна[11]... В природе нет никаких параллельных, будь то прямые или кривые.

Интересно было бы проверить, не существуют ли правильные линии только в человеческом мозгу? Животные не воспроизводят их ни в своем строении, ни тем более в тех очертаниях слаженности, которые мы наблюдаем в их созданиях, как например, кокон, сотовая ячейка. Существует ли переход, ведущий от косной материи к человеческому разуму, постигающему абсолютно геометрические линии? Зато сколько животных работает с ожесточением над уничтожением этой правильности. Ласточка укрепляет свое гнездо под кровлей замка, червь чертит в балке свой прихотливый путь. Отсюда очарование старинных вещей и руин, то, что называют патиной времени: разрушение вновь приближает предмет к природе [12]. *(Без даты.)*

*

Поэта выручает чередование изображений, художника— их одновременность. Пример: у меня перед глазами птица, купающаяся в маленькой лужице, образовавшейся после дождя на желобе, который прикрывает от брызганья с крыши; я вижу одновременно множество вещей, о которых поэт не может даже упомянуть, не только описать их, под угрозой быть утомительным, нагромоздить целые томы и к тому же дать только несовершенное изображение. Заметьте, что я беру только мгновение: птица погружается в воду; я вижу ее окраску, серебристые крылышки внизу, ее легкость, капли воды, которые она разбрызгивает на солнце, и т. д... Здесь искусство поэта бессильно. Нужно, чтобы из всех этих впечатлений он выбрал наиболее впечатляющее, чтобы заставить меня вообразить все другие.

Я говорил лишь о том, что касается непосредственно птички. Я обхожу молчанием чарующее впечатление от выглянувшего солнца, от облаков, вырисовывающихся в этом озерке, как в зеркале, от зелени в окрестностях, игр других птичек, присоединившихся тут же или летающих и исчезающих с одного взмаха крылом, освежив свои перышки и почистив свой клюв в этой частице воды. И среди этих забав все движения грациозны, эти дрожащие крылышки, маленькое тельце с оттопырившимся оперением, эта маленькая головка, поднятая в воздух после того, как была смочена, тысяча других деталей, которые мне еще представляются в воображении, если их и нет в действительности. *(16 декабря.)*

1844

Человек, пишущий книгу, налагает на себя обязательство не впадать в противоречия. Предполагается, что он предварительно привел в порядок и согласовал свои мысли в интересах соблюдения последовательности. Наоборот в произведении, подобном книге Монтеня[13], которая является живой картиной человеческого воображения, заключена вся безискусственность трепетных впечатлений, переданных непосредственно вслед за их восприятием. Я уже писал о Микеланджело: я его ни на кого не променяю. Равным образом относительно Пюже[14]: Я вижу только его достоинства; я ни с чем не могу их сравнить. Все что можно требовать от писателя, т. е. от человека,—это, чтоб конец страницы не противоречил ее началу. Тот недостаток искренности, который всякий добросовестный читатель обнаруживает во всех или почти во всех книгах, коренится в этом именно смешном стремлении согласовать свою мысль данного момента с мыслью, которая была накануне. Друг мой, вчера ты был расположен видеть все в голубом цвете; сегодня все для тебя окрашено в розовый цвет, и ты борешься с собственными ощущениями. Mentem mortalia tangunt[15]. Высшее торжество для писателя состоит в том, чтобы заставить думать тех, кто на это способен; в этом заключается величайшее удовольствие, которое писатель может доставить этой категории читателей. Что же касается притязаний развлекать тех, кто вовсе не способен мыслить, то разве найдется благородная душа, которая согласилась бы опуститься до роли интеллектуального сводничества?

Поскольку мне приходилось заниматься литературным трудом[16], то в разрез с распространенным, особенно среди литераторов, мнением я постоянно убеждался, что в литературной композиции и изложении имеется в действительности гораздо больше элементов *техники*, чем в композиции при исполнении живописи. Само собой разумеется, что под *техникой* здесь следует понимать не работу рук, а те профессиональные навыки, в которых вдохновение не играет роли (к сведению господ литераторов, которые не считают себя ремесленниками на том, дескать, основании, что труд их не есть рукомесло). Относительно себя и своих немногочисленных литературных опытов я мог бы даже добавить, что среди трудностей технического порядка, имеющихся в живописи, я не знаю ничего похожего на неблагодарный труд бесконечной возни с пере-

делкой фраз и слов, вызываемой стремлением то избегнуть неблагозвучия или повторения, то дополнить мысль выражениями, которые все же не передают ее точного смысла. Я мог бы сказать всем писателям, что ремесло их дьявольски трудное, что литературный труд требует мучительных усилий, что в нем всегда имеется неблагодарная сторона, от которой не избавляет никакая писательская легкость. Лорд Байрон говорит: «Потребность писать бурлит во мне мукой, требующей разрешения. Но это никогда не является наслаждением, напротив, литературная композиция для меня тяжкий труд». Я вполне уверен, что Рафаэль, Рубенс, Поль Веронез, Мурильо, держа в руках кисть или карандаш, не испытывали ничего подобного. Конечно, они испытывали ту своеобразную лихорадку, которою бывают охвачены великие таланты за работой, а это всегда сопряжено с беспокойством. Однако это беспокойство есть не что иное, как тревожное опасение не подняться в исполнении до высот своего гения, и ничего общего с мучительным состоянием не имеет. Это — стимул, без которого ничего нельзя создать, а для этих исключительных натур он является предчувствием воплощения самых высоких замыслов.

Для подлинного художника работа над мельчайшими аксессуарами — это легкая игра в процессе труда, и вдохновением овеяны малейшие детали исполнения. *(3 июля.)*

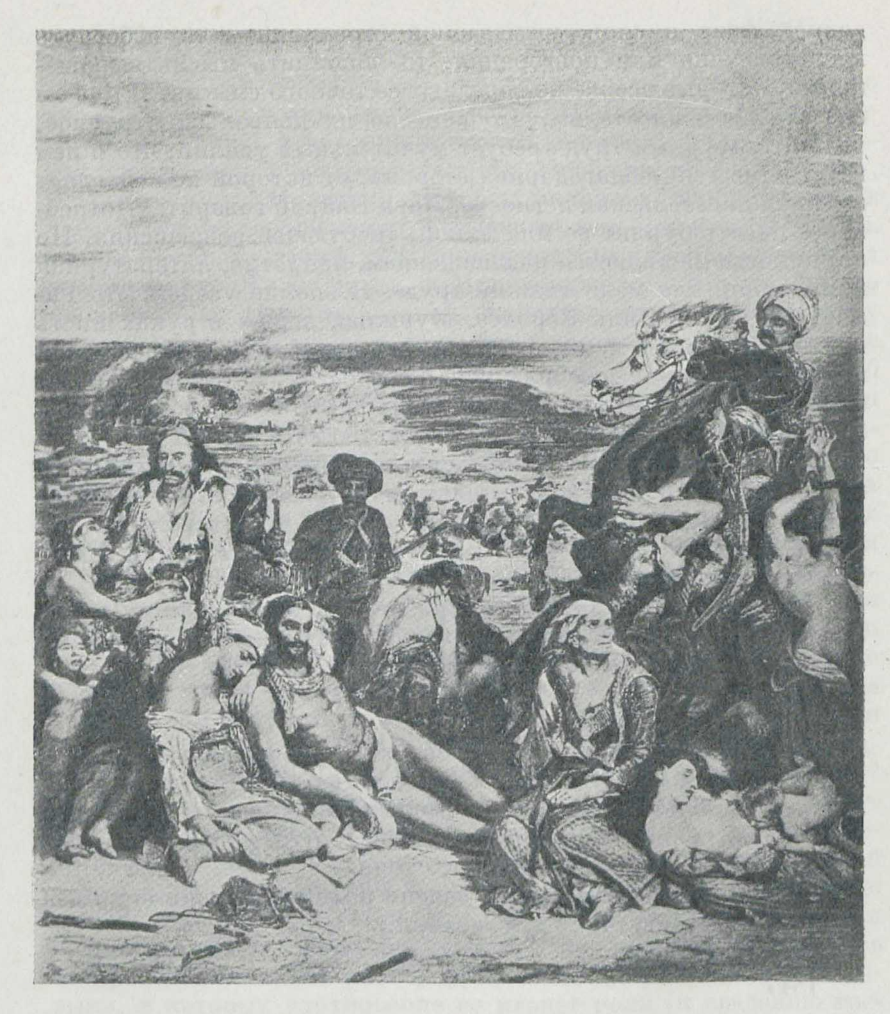
*

Констэбль говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков. Недостаток яркости и живости обыкновенной зелени у пейзажистов происходит оттого, что они почти всегда передают ее цветом одного тона.

То что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету[17]. (23 сентября.)

1847

Влияние основных линий в композиции громадно. Передо мной — несколько вещей из серии рубенсовских охот. Среди них одна, гравированная офортистом Сутманом[18], изображает охоту на львов, где бросившаяся вперед львица остановлена в своем прыжке копьем всадника, отвернувшего голову; видно, как копье вонзилось в грудь рассвирепевшего зверя. На переднем



Э. Делакруа. Хиосская резня

плане—сбитый с лошади всадник-негр; его лошадь тоже опрокинута и уже настигнута громадным львом, но животное повернуло искаженную ужасной гримасой морду в сторону другого охотника, который плашмя растянулся на земле и в напряжении

последних сил вонзает широчайший кинжал в тело чудовища; он словно пригвожден к земле одной из задних лап зверя, который, почувствовав лезвие кинжала, яростно царапает лицо охотника. Ощетинившаяся шерсть, взлохмаченные гривы, тысяча подробностей, вроде отстегнувшихся щитов и спутанных поводьев,—все это показано, чтобы поразить воображение зрителя, и притом исполнено изумительно. Но глаз не знает, на чем остановиться,—вся сцена загружена и вызывает ощущение страшного беспорядка. Искусство в этой композиции, повидимому, было недостаточно на страже, чтобы путем мудрого расположения частей или ценой некоторых самоограничений усилить впечатление от столь богатой изобретательности гения.

В противоположность этой композиции «Охота на гиппопотама» не обнаруживает подобного же богатства воображения художника. На переднем плане изображен крокодил, который по исполнению должен быть признан шедевром живописи, хотя в смысле движения он мог бы быть интереснее. Но гиппопотам—герой всей этой сцены, животное в такой мере неуклюжее, что никакое исполнение не могло бы сделать его более сносным. Стремительное движение собак передано с большой энергией, но этот мотив повторяется у Рубенса довольно часто. В смысле описательном эта картина должна казаться во всех отношениях ниже предыдущей. Но благодаря способу расположения групп, вернее одной единственной группы, образующей целостную картину, воображение зрителя получает сильный толчок. Он неизменно ощущается при каждом взгляде на картину, в то время как «Охота на львов» дает воображению зрителя все то же неопределенное направление благодаря рассеянности света и неясности основных линий композиции.

В «Охоте на гиппопотама» земноводное чудовище занимает центр картины: всадники, лошади, собаки—все яростно устремлено к нему. Композиция почти повторяет то же крестообразное построение, что и в «Св. Андрее»[19], с гиппопотамом посредине. Опрокинутый на земь человек, лежащий ничком в камыше под лапами крокодила, ведет линию света вниз, что препятствует выпячиванию верхней части композиции. Но что создает совершенно бесподобный эффект, так это большой кусок неба, обрамляющий с двух сторон всю сцену, особенно в левой ее, совсем обнаженной части, и благодаря простоте этого контраста сообщающий всей композиции динамичность, разнообразие и в то же время изумительно ценное единство. *(25 января.)*

*

Гаспар Лакруа[20] зашел за мною, и мы посетили Коро. Он утверждает, как и некоторые другие (возможно, они и правы), что вопреки моему стремлению к систематизации меня постоянно будет увлекать внутреннее чутье.

Коро—настоящий художник. Надо видеть художника у него в мастерской, чтобы по-настоящему оценить его. Я вновь увидел и по-новому оценил картины, которые знал уже раньше по музею. Там мне они не особенно нравились. Его большое полотно «Благословение Христа» полно наивной красоты; деревья у него превосходны. Я рассказал ему о предстоящей мне работе над Орфеем. Он сказал мне, что нужно дать себе немного воли, свободно уступая тому, что рождается в процессе самой работы. Он так обычно работает. Он не допускает, чтобы можно было создать хорошую картину, взваливая на себя бесконечные трудности. Тициан, Рафаэль, Рубенс и другие писали легко. Правда, они писали лишь то, что прекрасно знали, но диапазон их живописи был несравненно шире, чем у какого-либо другого художника, пищущего, например, только пейзажи или только цветы. Тем не менее при всей этой легкости в живописи имеется и неизбежный труд. Коро много работает над картиной. Он изобретателен и дополняет свои замыслы в процессе самой работы. Это хорошая манера. *(14 марта.)*

*

Я вижу в живописцах прозаиков и поэтов. Рифма их затрудняет; мерное чередование, придающее такую силу стихам, аналогично скрытой симметрии, мудрому и в то же время вдохновенному равновесию, которому подчинены сплетение и расхождение линий, цветовые пятна, перекличка колорита и т. д. Это положение легко иллюстрировать. Но чтобы обнаружить ошибку, несоответствие, ложное соотношение линий и цвета, нужны более восприимчивые органы и более чуткая впечатлительность, чем для того, чтобы заметить неправильность рифмы и неуклюже прилаженный стих. Но красота стихов вовсе не заключается в точном соблюдении правил, нарушение которых бросается в глаза даже самому неискушенному человеку: она коренится в тысяче созвучий и скрытых условностей, составляющих силу поэзии и действующих на воображение. Точно так же удачно найденные формы и их умелое расположение действуют на воображение в живописи. «Фермопилы»

Давида—это проза, правда мужественная и энергичная. Пуссен почти никогда не возбуждает мысли иначе, как с помощью более или менее выразительной пантомимы своих персонажей. В его пейзажах больше слаженности, но чаще всего у него, как и у живописцев, которых я называю прозаиками, сочетание тонов и построение линий в композиции кажутся случайными. Поэтическая или экспрессивная идея не захватывает вас с первого взгляда. *(19 сентября.)*

*

Исключительная прелесть акварели, рядом с которой любая масляная живопись кажется рыжей и грязноватой, объясняется тем, что через нее всегда просвечивает бумага. Доказательством может служить то обстоятельство, что акварель заметно теряет свою прелесть, когда к ней примешивают немного клея. В гуаши это качество акварели исчезает совсем. В картинах фламандских примитивистов много этого очарования акварелей: это объясняется употреблением эссенции, устраняющей из краски масло. *(6 октября.)*

1849

Г-н Бодлэр[21] пришел, когда я собирался приступить к маленькой фигуре восточной женщины, лежащей на кушетке,—заказ Тома, с улицы дю Бак.

Он говорил мне о трудностях, которые испытывает Домье перед окончанием картины.

Затем он перескочил на Прюдона, которым восхищается и которого называет кумиром народа. Его взгляды показались наиболее современными и весьма прогрессивными.

После его отъезда продолжал работать над маленькой фигурой и снова приступил к картине «Алжирские женщины».

Состояние духа очень печальное; сегодня тому причиной общественные дела, завтра это будет по другому поводу. Не следует ли бороться с горькими мыслями?

Я испытываю в работе над картиной «Алжирские женщины» насколько приятно и даже необходимо писать на лаке. Нужно было бы только найти средство сделать лак неуязвимым снизу при последующих операциях девернисажа или лакировать сначала на наброске таким лаком, который не мог бы потом исчез-

нуть, как лак Десрозье или Сене, или же делать то же самое в конце. *(5 февраля.)*

*

У графа Морни[22]. Такой роскоши, как у него, я не видал еще нигде. Его картины в этой обстановке сильно выигрывают. У него великолепная картина Ватто: я был восхищен изумительным мастерством этой живописи. В ней соединились Фландрия и Венеция. Однако несколько картин Рюисдаля, в особенности изображение снега, и один совсем скромный морской пейзаж, на котором, кроме моря в серую погоду с одной или двумя лодками, почти ничего нет, показались мне вершиной искусства, так как искусство совсем в них скрыто. Эта изумительная простота ослабляет эффект, производимый Ватто или Рубенсом. Они чересчур художники. Иметь у себя в комнате перед глазами такие картины было бы величайшей радостью. *(2 апреля.)*

*

Около половины четвертого сопровождал Шопена в коляске на прогулку. Несмотря на усталость, был счастлив оказаться ему в чем-либо полезным... Авеню Елисейских полей, арка Звезды, бутылка вина в кабачке; остановка у заставы и т. д.

На прогулке он говорил мне о музыке, и это воодушевляло его. Я спросил его, на чем основывается логика в музыке. Он разъяснил мне, что такое гармония и контрапункт, почему фуга является истинной логикой в музыке, и добавил, что быть знатоком фуги—значит познать стихию причин и следствий в музыке. Я подумал, как бы я был счастлив ознакомиться со всем этим, с тем, что приводит в отчаяние вульгарных музыкантов. Возникла мысль о наслаждении, которое черпают в науке ученые, достойные этого звания. Подлинная наука—не то, что обычно понимают под этим словом, не отличная от искусства область познания, нет! Наука, так рассматриваемая, представленная таким человеком, как Шопен,—само искусство. Зато и искусство уже не таково, каким его представляет себе чернь,—не вдохновение, которое приходит неизвестно откуда и шествует наугад, не живописная только внешность вещей. Это—сам разум, украшенный гением, следующий по непреложному пути, установленному высшими законами.

Это увлекает мою мысль к различию между Моцартом и Бетховеном. «В тех местах, сказал мне Шопен, где Бетховен не

ясен и как бы утрачивает последовательность, причиной является не нарочитая и немного дикая оригинальность, за которую его прославляют, а то, что он отвертывается от вечных принципов; Моцарт же—никогда. Каждая из частей его марша, всегда согласуясь со всеми другими, образует мелодический напев и в совершенстве его выдерживает; вот где контрапункт «punto contrapunto». Он мне также сказал, что аккорды обычно изучались до контрапункта, т. е. до последовательности нот, которая и ведет к аккордам... Берлиоз лепит аккорды и, как умеет, заполняет интервалы. Эти люди, страстно увлеченные стилем, предпочитают оказаться в глупом положении, лишь бы не лишиться важного вида.

Применить это к Энгру и к его школе. (*7 апреля.*)

1850

Похороны г. Менсваля[23]. Изабэ[24], бывший рядом со мною, говорил мне, что он является противником раскрашенной архитектуры. Цвет в архитектуре сглаживает то, что должно было бы выделяться, и наоборот. Тень, отбрасываемая выступами архитектурной массы, вполне достаточно обрисовывает орнамент. Это говорилось во время богослужения в обстановке картин и архитектуры церкви Лореттской богоматери, где все производит впечатление бессмыслицы или, вернее, отрицания здравого смысла.

Столь же резонно он отрицает золотой фон в живописи. Золотой фон совсем затирает фигуры и нарушает гармонию живописи. Он навязчиво выпирает, лишая картину фона, который должен служить интересам целого. (*22 апреля.*)

*

Архитектор, действительно выполняющий все требования своего искусства, представляется мне большей редкостью, чем великий художник, великий поэт или великий музыкант. Бросается в глаза, что это происходит вследствие абсолютной необходимости в архитектуре сочетания большого здравого смысла с большим вдохновением. Полезные детали, образующие отправную точку для архитектора, детали, являющиеся сущностью, идут прежде всех украшений. В то же время только тот—художник, кто подбирает украшения, подходящие для того *полезного*, что является его темой. Я говорю *подходящие*,

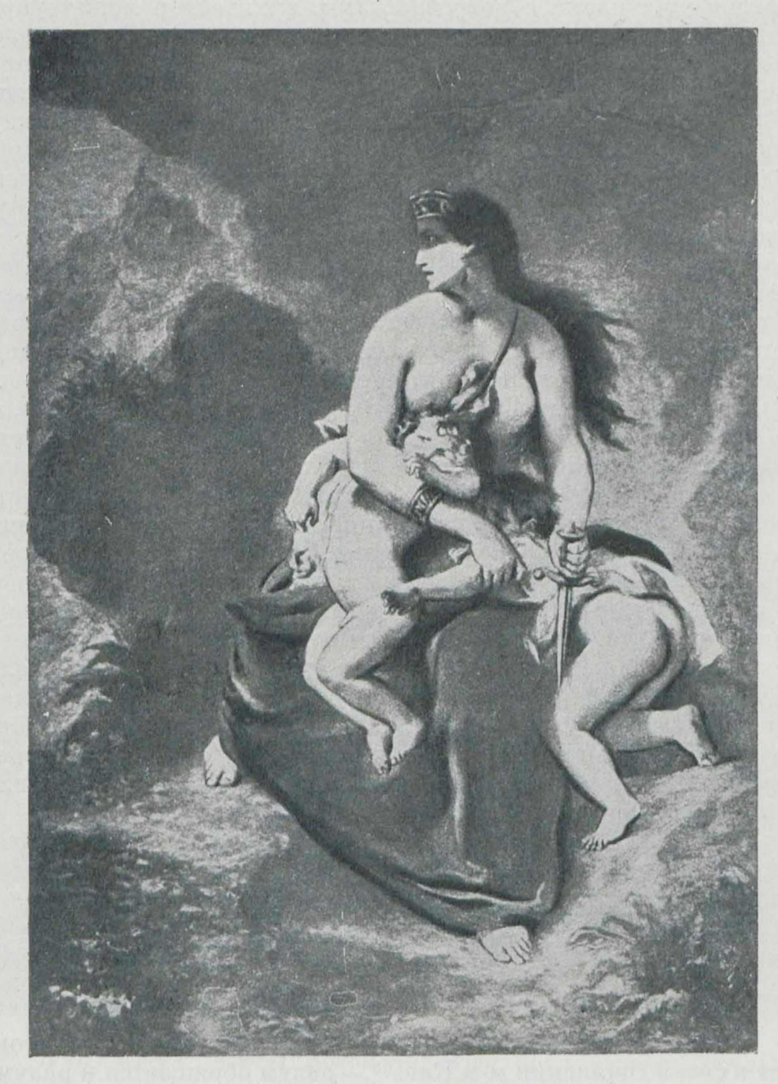
Э. Делакруа. Взятие Константинополя крестоносцами (деталь)

потому что даже после установления во всех пунктах точного соотношения плана с потребностями, архитектор может украшать этот план только определенным способом. Он не волен расточать или разбрасывать украшения. Их необходимо приспособить к плану, подобно тому как этот последний приспособлен к утилитарным потребностям. Жертвы, на которые идут художник и поэт ради грации, очарования, ради того, чтобы воздействовать на воображение, извиняют некоторые погрешности против здравого смысла. Единственную вольность, которую позволяет себе архитектор, можно, пожалуй, сравнить с той, которую разрешает себе великий писатель, когда он создает в некотором роде свой язык. Пользуясь общеупотребительными словами, но придавая им особый оборот, он создает новые слова. Так и архитектор, соединяя строгий расчет с вдохновением и используя украшения, которыми располагают все вообще архитекторы, вносит в них неожиданную новизну, осуществляя прекрасное, насколько это дано его искусству. Гениальный архитектор, скопировав монумент, сумеет некоторыми вариантами придать ему своеобразие. Он отведет ему удобное место, соблюдет все расстояния, пропорции, придаст такое положение, что сделает его совершенно новым. Вульгарные архитекторы, наши современные архитекторы, умеют копировать только буквально, так что они бывают вынуждены на унизительное признание, что, по своему бессилию, допустили погрешности в самом подражании, ибо монумент, который они копировали, не может никогда оказаться в совершенно таких же условиях, как те, которым они подражали. Они не только не могут изобрести хорошую вещь, но портят прекрасный замысел, который совершенно случайно попадется им под руку, делая его плоским и незначительным.

Те же кто не принимает участия в этом безраздельном и слепом подражании, работают, так сказать, как придется. Если по правилам полагается украшать определенные части, то они их украшают, каков бы ни был характер монумента и какова бы ни была окружающая его обстановка. (*14 июля.*)

*

«В живописи и особенно в портретной живописи,—говорит в своем сочинении м-м Кавэ[25],—разум обращается к разуму, а не наука к науке». Это более глубокомысленное,—чем она сама, может быть, полагала,—соображение обязано впечатле-



Э. Делакруа. Медея

ниям от педантичной обработки картин. Сотню раз говорил я себе, что живопись (точнее, материальная живопись) дает только намек, является лишь мостом между душой художника и душой зрителя. Холодная точность в передаче изображения—не искусство. Проникновенное воплощение замысла, когда оно *доставляет удовлетворение*, когда *оно выражает мысль художника*,—вот подлинное искусство. Мнимая добросовестность у большинства живописцев сводится лишь к усовершенствованию в *искусстве наводить скуку*. Если дать этим людям возможность, то они трудились бы с такой же добросовестностью над тщательной обработкой изнанки своих картин... Любопытно было бы написать сочинение о том, как все эти фальшивые ухищрения могут составить в конечном итоге впечатление чего-то правдивого. (*18 июля.*)

*

Видел, наконец, знаменитое «Воздвижение креста»[26]. Чрезвычайно волнующее впечатление. В ней много сходного с «Медузой»... Он еще молод и старается угодить педантам... Он полон Микеланджело. Совершенно исключительное наложение красок. В некоторых частях картины сухость, напоминающая Моиеея, однако отнюдь неотталкивающая. Очень резко написаны волосы на завитых головах и у поднимающего крест румяного седовласого старика, внизу, в правой части картины, у собаки и т. д.; вовсе отсутствует предварительная подготовка полутонов. В выполнении правой створки, а особенно руки римлянина, держащего копье, и распинаемых преступников, видна подготовка, вроде той, которую я часто применяю, а также глазурь поверх. Тот же метод был, вероятно, применен и для левой створки, но при окончательной отделке его следы оказались скрытыми. Пропала окраска тел, для которых использован в светлых местах желтый, а в темных—черный цвет. Чувствуется проработка складок одежд, чтобы придать им стильность. Тщательно выписаны прически. Больше свободного размаха (особенно для академической кисти) обнаруживается в исполнении центральной части картины, но действительное дерзание и полная непринужденность—в створке, где лошади. Это—лучшее, что есть в картине.

Впечатление от картины возвысило в моих глазах Жерико. Он обладал этой силой и вообще ни в чем не уступает великим мастерам. Нужно признать, что впечатление от картины «Воз-

движение креста» (по сравнению с другими менее искусной), может быть, более грандиозное, более возвышенное, чем от шедевров. Рубенс был весь проникнут возвышенными образами, и нельзя сказать, кому именно он подражал. Какая разница между ним и Карраччи! Стоит припомнить этих последних, чтобы убедиться, что Рубенс вовсе не подражал. Он всегда был Рубенсом.

Это мне будет полезно для работы над плафоном[27]. У меня было именно это чувство, когда я только приступил к нему. Может быть, я обязан этим чувством другим мастерам. Частое общение с картинами Микеланджело воспитывало и возвышало, помимо их сознания, все поколения живописцев.

Высокий стиль не может вылиться из заранее обдуманного наброска. При работе полутонами контур появляется в последнюю очередь. Этот способ писать дает больше реальности, но зато и больше мягкости и, может быть, меньше характерности. (*10 августа.*)

*

В картине Поля Веронеза «Сусанна» я обратил внимание на то, до какой степени просто сделаны тени и светлые места на переднем плане. В такой огромной композиции, как плафон, это еще более необходимо. Грудь Сусанны выглядит однотонной, а она ярко освещена. Ее контуры очень резко очерчены: новый способ получить хорошую видимость на расстоянии. Я его испробовал также на картоне, предварительно прочертив вокруг фигур простой, почти без всяких подчеркиваний, контур.

О предрассудке, будто бы родятся колористами, а становятся рисовальщиками, или, в том же роде,—«poetae nascuntur, oratores fiunt»*. (*24 сентября.*)

*

Во время прогулки мы наблюдали поразительные эффекты в природе. Это было при закате солнца; хромовые и красные тона, в светлых местах сверкающие, а в темных—голубые и крайне холодные. Так, тень от деревьев на зарождающейся траве окрашена на солнце в изумрудный и самый теплый тон. Та же трава, затененная совершенно желтыми деревьями («италь-

---

* Поэтами родятся, ораторами делаются.

янская земля», коричнево-красный), освещенными солнцем в en face, была абсолютно холодного тона. Облака, через которые прорывалось солнце, изменяли свою серую окраску на голубую. Кажется, чем более теплые тона окрашивают светлые места, тем усиленней природа противопоставляет им серые тона. Именно благодаря этому закону противопоставления виденный нами пейзаж производил такое живое впечатление.

Вчера при заходе солнца я наблюдал такое же явление. Более яркие, более поражающие, чем в полдень, краски объясняются именно этим резко выраженным противопоставлением. Серый цвет облаков вечером доходит до голубого; чистая часть неба становится ярко желтой или оранжевой. Общий закон: *чем больше противопоставления красок, тем больше яркости, сияния.* (*3 ноября.*)

1851

Вчера происходило открытие зал Музея. Глубокое впечатление от картин Лесюэра не помешало мне отдать себе отчет в том, как цвет усиливает выразительность изображения. В противовес общераспространенному взгляду, я скажу, что цвет таит в себе еще неразгаданную и внушительную силу. Он действует, так сказать, на наше подсознательное. Я даже убежден, что присущее картинам Лесюэра очарование в большой степени обязано именно их красочности. Он обладает искусством (совершенно отсутствующим у Пуссена) придавать соразмерность всему, что он изображает. Каждая фигура сама по себе является у него совершенным соединением линий и эффектов, а картина—совокупность всех фигур—увязана им во всех частях. Однако позволительно думать, что если бы он написал королеву на лошади (Рубенсом написана на этот сюжет такая превосходная картина), то в этом лишенном экспрессии сюжете для его воображения не было бы пищи. Только колорист мог изобразить этот султан, эту лошадь, эту просвечивающую тень задней ноги, соединяющейся с мантией.

Пуссен много теряет в соседстве с Лесюэром. Грация—муза, с которой он никогда не встречался. В гармонии линий, красок—в этом качестве, вернее в этом соединении наиболее тонких качеств, ему было полностью отказано. Сила общей концепции, точность, доведенная до крайнего предела, никогда никакой забывчивости, никаких жертв ради придания большей лег-

кости и теплоты изображаемому, никакой увлекательности в композиции. Он был целиком погружен в свои римские сюжеты и религиозные темы. Таким же он оставался и в своих вакханалиях; его фавны и сатиры несколько излишне скромны и целомудренны для мифологических существ; это—очень красивые особы, в которых решительно ничего нет мифического или сверхъестественного. Он никогда не мог написать голову Христа, а тем более его тело, передать этот лик, исполненный умилительности и сочувствия страждущему человечеству. Создавая своих христов, он больше думал о Юпитере и даже о Аполлоне. Равным образом ему вовсе не удавалась святая Дева, в которой он не усмотрел ничего божественного и таинственного. Он не привлекает к своему младенцу Христу внимания очарованных людей, ни животных, которые, по евангелию, принимают участие в пришествии на землю божественного младенца. Быка и осла вовсе нет около яслей бога, родившегося на той самой соломе, на которой лежали эти животные... Простым, неотесанным пастухам, пришедшим поклониться Христу, он придает немного облагороженный, напоминающий античные фигуры вид... Волхвы выглядят излишне суровыми, их фиргуры мало задрапированы; у них одеяния, какие можно видеть на статуях. Я не нахожу в картине покрытых драгоценными камнями шелковых или шерстяных мантий, несомых рабами, которые бы они сложили к ногам владыки природы, возвещенного им сверхъестественной силой. Где эти верблюды, эти кадила, вся эта торжественность? Такой дивный контраст жалкому убежищу.

Я убежден, что Лесюэр не пользовался методом Пуссена—подготовлять эффект своих картин при помощи маленьких макетов, освещенных дневным светом ателье. Эта нарочитость придает картинам Пуссена крайнюю сухость... Создается впечатление, что все его фигуры не связаны между собой, выкроены отдельно. Отсюда же свойственные ему пустоты, отсутствие цельности, постепенного перехода красок, той завершенности, которая есть у Лесюэра и у всех колористов. Рафаэль впадает в эту несвязность вследствие другого приема, а именно: добросовестно вырисовывая каждую фигуру обнаженной, прежде чем ее одеть.

Хотя и необходимо предварительно разобраться во всех частях фигуры, чтобы не уклониться от пропорций, которые одеждой могут быть скрыты, я все же не мог бы выступить сторонником такого крайнего метода. Рафаэль—если судить по всем

оставшимся после него этюдам — всегда старательно применял этот метод. Я уверен, что у Рембрандта не было бы его силы в мимике, ни выразительности, делающей его сцены столь правдивым отображением натуры, если бы он связал себя этим рабочим приемом мастерской. Возможно, когда-нибудь установят, что Рембрандт значительно более великий живописец, чем Рафаэль.

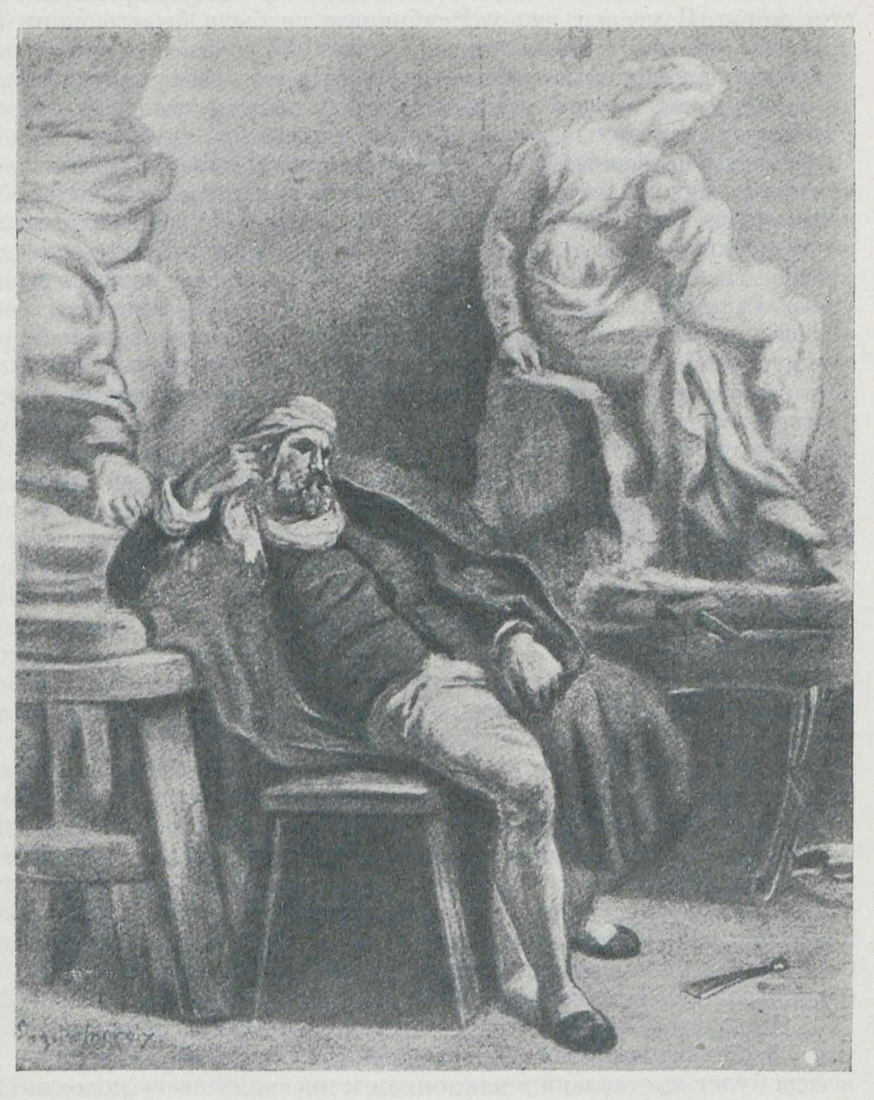
Эти кощунственные слова, от которых могут дыбом подняться волосы у всех людей школы, я пишу, не установив еще окончательно своей точки зрения, но с годами я все больше прихожу к убеждению, что самое прекрасное и самое редкостное—это *правда*... У Рембрандта, если хотите, вовсе нет этой возвышенности Рафаэля... Быть может, это возвышенное, имеющееся у Рафаэля в линиях, в величавости каждого из его персонажей, есть у Рембрандта в концепции сюжета, в глубокой непосредственности выражения и жестов. И хотя можно предпочесть эту величественную напыщенность Рафаэля, отвечающую, быть может, величию некоторых его сюжетов, все же можно утверждать и не быть за это побитым камнями со стороны представителей хорошего вкуса (я хочу сказать, настоящего и искреннего вкуса), что великий голландец был в большей степени живописцем, чем старательный ученик Перуджино. (*6 июня.*)

1852

Иметь в виду, что врагом всякой живописи является серый цвет: картина почти всегда будет выглядеть более серой, чем она есть на самом деле, благодаря наклонному положению по отношению к дневному свету. Портреты Рубенса, эти женские портреты в Музее—с цепью и т. д., которые повсюду напоминают панно Ван Эйка и т. д.

Отсюда также вытекает принцип, исключающий длительные переделки. Он заключается в том, чтобы наметить свою мысль с самого начала... Для достижения этого надо было бы попробовать ограничиться изображением персонажей без фона. Совершенствуясь в этом направлении, можно потом легче подобрать соответствующий фон.

Крайне необходимо, чтобы полутон, вернее все тона в картине были утрированы. Можно держать пари, что картина всегда будет выставлена в наклонном к дневному свету положении. Следовательно, неизбежно то, что все, правдиво передающееся при дневном свете, падающем на картину в en face, будет



Э. Делакруа. Микеланджело в своей мастерской

окрашено в серые и ложные тона при освещении со всех других сторон.

Рубенс утрировал тона. Так же поступал и Тициан. Веронез, в излишних поисках правдивости, иногда давал серый тон.

Рубенс сначала пишет свои персонажи, а затем уже дает фон, выполняя его так, чтобы сделать фигуры наиболее выпуклыми. Он должен был писать на белом фоне. Действительно, локальный тон должен быть просвечивающим, хотя бы и полутоном; в принципе он имитирует просвечивание крови сквозь кожу.

Надо заметить, что всегда в его набросках светлые места окрашены и почти закончены на простых мазках для аксессуаров. (*Без даты.*)

*

Живописцы, неявляющиеся колористами, создают раскрашенные рисунки, но не живопись. Живопись в собственном смысле, если только не подразумевать под нею однотонные картинки, заключает в себе идею цвета, как одну из необходимых основ, наравне со светотенью, пропорцией и перспективой. Понятие пропорции приложимо к скульптуре в таком же смысле, как и к живописи. Перспектива определяет контур. Светотенью достигается рельефность путем распределения темных и освещенных мест в их соотношении с фоном. Цвет сообщает картине подобие жизни и т. д.

Скульптор не начинает своей работы с контура. При помощи свойственного ему материала он строит подобие предмета, которое уже с самого начала, еще в первоначальной грубой болванке, воплощает основное свойство скульптуры—реальную объемность и плотность. Колористы, т. е. те кто умеет связать в одно целое все части живописной поверхности, должны равным образом с самого начала установить все существенные элементы их искусства. Они должны так же размещать цветовые пятна, как скульптор распределяет глину, мраморную или деревянную массу; их эскиз, как и в скульптуре, должен равным образом установить отношения, перспективу, движение и цвет.

Контур в живописи—явление, столь же идеальное и условное, как и в скульптуре. Он должен возникать естественным путем, в результате правильного расположения существенных частей. Уже в первой подготовительной стадии, определяющей перспективу и цвет, картина по своему эффекту может быть более

или менее близка к окончательному виду, смотря по способностям художника. Но уже в этом исходном моменте со всей четкостью обнаружится принцип всего последующего развертывания. (*23 февраля.*)

*

Набрасывать картину вчерне следует так, как если бы предмет ее был виден в пасмурную погоду, без солнца и без резких теней. Не существует, строго говоря, ни света, ни теней. Для каждого предмета существует лишь окрашенная масса, с разных сторон различно отражающая свет. Представьте себе, что на эту сцену, наблюдаемую в серый день на открытом воздухе, внезапно упал луч солнца и осветил предметы: вы будете иметь свет и тени в их обычном понимании. В действительности же налицо здесь простая случайность. Истинная суть этого с виду особенного явления целиком заключается в цветовых отношениях в живописи. Странное дело! Это было понято только немногими из крупных живописцев, даже из тех, которых считают колористами. (*5 мая.*)

*

Об архитектуре. Это—воплощение идеального. Здесь все идеализировано человеком. Сама прямая линия здесь—плод его выдумки, так как нигде в природе она не существует. Лев ищет себе пещеру. Волк и кабан укрываются в лесной чаще. Некоторые животные строят себе жилище, но в этом они следуют инстинкту; они не знают, что значит изменять или украшать его. Человек в своем жилье имитирует пещеру и воздушный свод леса. В эпохи высшего расцвета искусств архитектура создает шедевры: во все эпохи пристрастия моды и новые обычаи приносят с собою изменения, свидетельствующие о свободе вкусов.

Архитектура ничего не заимствует у природы непосредственно, как например, скульптура или живопись; в этом отношении она приближается к музыке, если только не настаивать, что подобно музыке, напоминающей некоторые естественные шумы, архитектура подражает берлоге или лесу. Но это не прямое подражание в том его смысле, в каком говорят о двух искусствах, наглядно воспроизводящих данные природой формы. (*20 сентября.*)

1853

Цвет сам по себе—ничто, если он не соответствует сюжету и если он не усиливает воздействия картины на воображение. Что сделали бы Буше и Ван Лоо с легкими и приятными для глаза тонами, и т. д. (*2 января.*)

*

Когда заканчиваешь картину, всегда приходится ее немного портить. Последние удары кисти, для установления связи между отдельными частями картины, лишают ее свежести. Перед публикой надо предстать, устранив все те счастливые небрежности, которые являются страстью художника. Я сравниваю эти убийственные ретушировки с банальными ритурнелями, заканчивающими все арии. Я сравниваю их также с ничего незначащими кусками, которые музыканты вынуждены вставлять между интересными частями своего произведения, чтобы дать переход от одного мотива к другому или чтобы придать этим мотивам большую выпуклость. Однако в хорошо продуманной и выполненной с глубоким чувством картине переделки не столь пагубны, как это можно было бы думать. Время снова дает картине ее окончательную целостность, сглаживая как первые, так и заключительные мазки кисти. (*13 апреля.*)

*

Перед заседанием я отправился посмотреть живопись Курбэ. Я был поражен энергией кисти и живостью его главной картины [28]. Но что за картина! Что за сюжет! Не в том беда, что она вульгарна по форме; банальность и бесплодность мысли—вот что скверно. Но как бы то ни было, если бы, по крайней мере, ее никчемная идея была ясно выражена. Что должны означать эти две фигуры? Спиной к зрителю изображена толстая мещанка, совсем голая, если не считать небрежно написанного куска тряпки, наброшенного поперек чуть ниже спины. Она выходит из воды, глубина которой едва достаточна для ножной ванны. Женщина делает ничего невыражающий жест. Рядом с ней изображена другая женщина, повидимому ее прислуга. Она сидит на земле и разувается. Тут же видны только что снятые чулки, один из них, кажется, стянут только наполовину. Видно, что эти две женщины обмениваются какими-то мыслями, но о чем именно идет речь—догадаться нельзя. Пейзаж написан с исключительной смелостью, но Курбэ дает в нем лишь увели-

чение этюда, который висит тут же, рядом с его картиной. Отсюда ясно, что изображенные на картине персонажи были прибавлены позже и без всякой связи с окружающей их обстановкой. Это замечание относится к проблеме соответствия аксессуаров главному предмету композиции. Соответствия этого нет у большинства крупных мастеров, и не в этом заключается основная ошибка Курбэ. Среди его работ имеется еще спящая «Прядильщица», обнаруживающая те же качества как в смысле энергии письма, так и в смысле подражания натуре. Прялка, челнок с куделью удивительны. Платье, кресло написаны тяжело и грубо. «Два борца» лишены движения и подтверждают бессилие творческой выдумки. Фон убивает фигуры—его надо было бы убрать кругом больше, чем на три фута.

О Россини! О Моцарт! О вдохновенные гении во всех областях искусства, умеющие брать от вещей ровно столько, сколько нужно показать зрителю! Что сказали бы вы перед этими картинами? (*15 апреля.*)

*

...Впечатление, производимое статуями Микеланджело, обусловлено в известной мере непропорциональностью или незаконченностью некоторых частей, чем усиливается значение частей законченных. Мне кажется, что картины его, насколько можно судить о них по гравюрам, не обнаруживают этого недостатка в такой сильной степени. Я не раз говорил себе, что Микеланджело, как бы он сам об этом ни думал, был в большей мере живописец, чем скульптор. В своей скульптуре он действует не как старые мастера, т. е. массами; неизменно кажется, будто он обвел какой-то воображаемый контур, который затем постарался заполнить, как это обычно делает живописец. Можно подумать, что фигура или группа обращены к нему только одной стороной: это—живописец. Отсюда, при перемене точки зрения, как того требует скульптура, получаются свороченные члены, неправильные плоскости—словом, все то, чего не видишь в античном искусстве. (*9 мая.*)

*

Я отправился с утра погулять в лес в ожидании, пока моя комната будет готова к тому, чтобы я вернулся к славному Пуссену. Заметив издали антенский дуб[29], я сначала не узнал его, настолько он мне показался мал. В связи с этим мне вспомнилась запись, которую я нанес в свой дневник недели две тому назад,

а именно: о впечатлении, которое вызывает эскиз по сравнению с законченным произведением. Я говорю в ней, что эскиз картины или незаконченный памятник, подобно руинам и вообще подобно всякому созданию человеческого воображения, которым нехватает некоторых частей, должен сильнее действовать на душу, так как воображение зрителя прибавляет кое-что от себя к тому впечатлению, которое вызывается незаконченным произведением. К этому надо добавить, что совершенные творения таких гениев, как например, Расин или Моцарт, на первый взгляд не производят столь сильного впечатления, как создание гениев, несвободных от ошибок и небрежностей; в их произведениях выдающиеся стороны выступают тем ярче, что наряду с ними имеются смазанные или вовсе плохие части.

Вблизи этого прекрасного дерева с гармоническими пропорциями я нахожу новое подтверждение этим мыслям. На расстоянии, необходимом для обозрения всех его частей, величина его кажется обычной. Но когда я нахожусь под его ветвями, впечатление совершенно меняется: видя вблизи только ствол и начало его толстых сучьев, расстилающихся над моей головой подобно бесконечным рукам лесного гиганта, я поражен величиной его деталей—словом, он мне кажется огромным и даже внушает страх своей грандиозностью. Не является ли диспропорция одним из условий сильного впечатления? Если, с одной стороны, Моцарт, Чимароза [30], Расин поражают в меньшей мере благодаря удивительной стройности своих произведений, то не обязаны ли Шекспир, Микеланджело, Бетховен своим воздействием отчасти противоположной причине? Я, по крайней мере, так думаю.

Античное искусство никогда не поражает, никогда не действует показом огромного или преувеличенного. С этими великолепными творениями чувствуешь себя непринужденно; только размышление придает им величие и поднимает их на несравненную высоту. Микеланджело изумляет и наполняет душу смятением, которое является одной из форм восхищения. Но вслед за этим начинаешь замечать досадные несообразности, являющиеся плодом чересчур торопливой работы, вследствие ли пылкости, с которой художник принимался за свое произведение, вследствие ли утомления, которое должно было овладевать им к концу работы, неподдававшейся окончательному завершению. Эта последняя причина очевидна. Если бы даже историки и не говорили нам, что, приближаясь к концу работы,

Микеланджело почти всегда испытывал к ней отвращение из-за невозможности воплотить свои высокие замыслы, то и без того ясно видно по эскизной незаконченности некоторых частей, по ногам, уходящим в цоколь, и по провалам, где нехватает массы, что эти недочеты произведения происходят скорее от характера самого подхода к заданию и его исполнению, чем от исключительной взыскательности гения, рожденного для более высоких достижений и бросающего работы под гнетом неудовлетворенности. Более чем вероятно, что замысел у Микеланджело отличался некоторой расплывчатостью и что он чересчур полагался на вдохновение минуты для развертывания своей мысли; если он часто останавливался в унынии, то лишь оттого, что он действительно не мог продолжать работу. (*Без даты.*)

*

Я люблю живопись исключительной любовью. Одно воспоминание о некоторых картинах вызывает во мне глубоко волнующее чувство, хотя я и не вижу их. Подобным чувством бывают окрашены те редкие и значительные воспоминания, которые от времени до времени извлекаешь из минувшего, особенно же из первых лет своей жизни.

Вчера я вернулся из Фромона, где изрядно скучал: я был у г-жи Вилло [31], которой должен был привезти зонт. Она была там с г-жей Пекур, рассказывавшей о картинах своего мужа. Вслед за этим некая г-жа В... стала рассказывать о картинах Рубенса, виденных ею в Виндзоре. Она говорила о большом конном портрете, об одной из тех больших старинных фигур, которые изображались в богатых доспехах, и о юноше, расположенном рядом. Мне показалось, будто я видел где-то эту картину. Я знаю много работ Рубенса и представляю себе все, что он мог создать. Это воспоминание поверхностной бабенки, которая, глядя на картину, наверно, не испытывала того волнения, которое я почувствовал, не видя картины, а лишь представив себе ее, воскресило в моей памяти большие портреты, восхищавшие меня в дни юности в Париже, в музее Наполеона и во время своего двукратного путешествия в Бельгию.

Слава этому Гомеру живописи, этому отцу пылкого энтузиазма в искусстве, где он все затмевает, пожалуй, не столько совершенством в каком-либо определенном отношении, сколько этой тайной силой и трепетом душевной жизни, запечатленной

во всех его работах. Удивительная вещь! Картина, сильнее всего меня поразившая—«Воздвижение креста»,—принадлежит как раз не к тем его работам, в которых с наибольшим блеском проявляются лучшие качества его несравненного мастерства. Она выделяется из прочих отнюдь не колоритом либо изяществом и свободой обработки, а, как это ни странно, теми чисто итальянскими чертами, которые у самих итальянцев пленяют в гораздо меньшей степени. Кстати сказать, совершенно аналогичное чувство я испытывал перед батальными картинами Гро и перед «Медузой» [32], особенно когда я видел ее наполовину еще незаконченной. Это впечатление какой-то величественности вызывается отчасти крупными размерами изображаемых персонажей. Те же картины, но в меньших размерах, я уверен, произвели бы на меня совсем не то впечатление. В упомянутой картине, как и в картине Жерико, есть сверх того нечто от стиля Микеланджело, что еще больше усиливает эффект, обусловленный размерами фигур, и сообщает им что-то, внушающее страх. Масштабы играют большую роль в смысле усиления или ослабления воздействия картины. Как я уже говорил, эти картины не выделялись бы из общей массы работ мастера, если бы они были исполнены не только в малом размере: исполненные даже в натуральную величину, они не достигли бы этого эффекта величественности. Доказательство этому я вижу в том, что гравюра с картины Рубенса совсем не производит на меня подобного впечатления.

Должен, однако, сказать, что дело заключается не в одних лишь размерах, так как многие из картин Рубенса, где фигуры очень велики, все же не вызывают во мне этой самой для меня подъемной эмоции. Не могу также утверждать, что это впечатление обусловливалось исключительно чем-то очень *итальянским* в смысле стиля: в картинах Гро нет и следа этого стиля; они исполнены в его самостоятельной, вполне индивидуальной манере и все же они с неменьшей силой вызывают во мне то настроение, которое я считаю самым могучим воздействием живописи. Поистине, примечательна тайна этих впечатлений, производимых искусствами на людей чуткой организации. Это— смутные впечатления, когда желаешь их описать, но они полны силы и ясности, когда их вновь переживаешь, даже при одном только воспоминании. Я вполне уверен, что мы постоянно примешиваем кое-что от себя к тем ощущениям, которые, казалось бы, исходят от волнующих нас предметов. Весьма вероятно, что

Э. Делакруа. Охота на львов

эти произведения нравятся мне потому только так сильно, что они отвечают моим собственным чувствам, а так как при всем различии этих произведений они доставляют мне одинаковое наслаждение, то, очевидно, источник вызываемого ими настроения я всякий раз нахожу в самом себе.

Этот род эмоций, свойственный живописи, в известном смысле *заразителен*: поэзия и музыка не способны внушить его. Вы наслаждаетесь вот этими реально представленными предметами так, как будто видите их на деле, и в то же время вам передается заключенное в этих изображениях чувство, вызывая возбуждение и восторг. Какой-то гранью своей психики вы глубоко постигаете эти фигуры, эти предметы, и они кажутся надежным местом, по которому воображение проникает до сокровенной глубины ощущения; формы его являются как бы иероглифом, но это—иероглиф, говорящий совсем другим язы-

ком, чем холодное представление, невозвышающееся по своему характеру над простым отпечатком. В этом смысле живопись — высшее искусство по сравнению с таким, которое для передачи мысли пользуется буквами, расположенными в известном порядке; искусство, значительно более сложное, поскольку буквы сами по себе роли не играют, а все значение заключается в обозначаемой ими мысли; искусство стократ более выразительное, если принять во внимание, что независимо от идеи видимый символ, говорящий иероглиф, знак, неимеющий ценности для ума в произведении литературном, становится у живописца источником величайшего наслаждения, т. е. носителем того удовлетворения, которое при созерцании вещей доставляют красота, пропорции, контраст, гармония, цвета и все то, чем внешний мир так пленяет наш взор и что является потребностью нашей природы.

Многие возразят, что именно это упрощение средств выражения составляет превосходство литературы. Эти люди никогда не смотрели с удовольствием на плечо, руку либо торс в творениях античного искусства или у Пюже. Они любят скульптуру еще меньше, чем живопись, и нелепо заблуждаются, если думают, что, написав слово *нога* или *рука*, они вызвали во мне ту же эмоцию, какую я испытываю, созерцая прекрасную ногу или прекрасную руку... Искусство вовсе не алгебра, где сокращение величин содействует разрешению задачи; его эффективность заключается не в том, чтобы сузить, а в том, чтобы расширить диапазон вызываемых ощущений, продлить их, если возможно, и притом всякими средствами. Что такое театр? Одно из самых убедительных доказательств этой потребности человека испытывать одновременно возможно больше эмоций. Он соединяет в себе все искусства, чтобы полнее воздействовать на чувства зрителя: мимика, костюм, красота актера удваивают эффект словесного или вокального произведения. Изображение места, в котором происходит действие, еще больше усиливает это впечатление. (*20 октября.*)

1854

Возобновил работу над «Купальщицами». С тех пор как я нахожусь здесь, мне стал более понятен *принцип* изображения деревьев (хотя растительность здесь еще мало распустилась). Их надо моделировать при помощи рефлекса, окра-

шенного, как тело: тот же принцип здесь еще более применим. Вовсе не нужно, чтобы это был полностью один рефлекс. При окончании дополнительно накладываются отраженные тона (рефлексы) там, где это необходимо, и, когда сверху кладутся светлые или серые тона, то переход от одного к другому получается менее резким. Я отмечаю, что нужно всегда моделировать вращающимися массами, как если бы они не были составлены из бесконечного числа маленьких частиц (как например, листва). Поскольку, однако, просвечиваемость в них крайне велика, рефлективный тон в передаче листвы играет очень большую роль.

Итак, нужно соблюдать следующее:

1. Общий тон, не являясь вовсе ни рефлексом, ни тенью, ни светлым, должен быть *почти повсюду просвечивающим.*

2. Край должен быть более холодным и угрюмым, чтобы выделить переход от рефлекса к *светлым местам*, которые необходимо обозначить на эскизе.

3. Листья, целиком затененные другими листьями, не имеют ни рефлексов, ни *светлых мест.* Их лучше намечать позднее.

4. *Матовые светлые места* накладываются последними.

Всегда нужно исходить из этих соображений и в особенности принимать во внимание, с какой стороны падает свет. Если свет падает на дерево сзади, то оно будет почти целиком окрашено в отраженные тона. Оно будет представлять собой массу с отраженным цветом, в котором едва различимы несколько мазков *матового тона.* Если же свет падает со стороны зрителя, т. е. в en face к дереву, то ветви по другую сторону ствола, вместо того чтобы быть отраженных тонов, представят массы *однообразного темного тона и совершенно плоские.* В общем, чем больше будет наложено различных тонов, тем больше будет придано дереву легкости.

Чем больше я размышляю о краске, тем больше вскрываю, до какой степени этот *отраженный полутон* должен быть доминирующим, потому что именно он дает верный тон, придает значимость, оформляет существование объекта. Свет, которому в школе учат нас придавать столь же важное значение и который помещают на полотне одновременно с полутонами и темными местами, является настоящей случайностью. В понимании этого кроется верный подход к цвету. Я хочу сказать, к такому цвету, который дал бы ощущение глубины, плотности, в свою очередь вызывающее ощущение коренного отличия одного объекта от другого. (*29 апреля.*)

*

Видел зал Энгра [33]. Пропорции его плафона очень неприятны: он не рассчитал, насколько потеряют фигуры благодаря длине плафона. Пустота низа картины невыносима. Эта большая, совсем ровная синева с плавающими в ней конями, с этим нагим императором и повисшей в воздухе колесницей производит чрезвычайно дисгармоничное впечатление, вызывая сопротивление и ума и глаза. Фигуры кессонов слабее всех, им сделанных: неуклюжесть преобладает над всеми свойствами этого человека. Претензия и неуклюжесть, смешанные с некоторой долей приятности в деталях, нелишенных известного обаяния, вопреки или вследствие их аффектации,—вот что, по-моему, останется от этого нашим потомкам [34]. (*10 мая.*)

*

О портрете. О пейзаже в сюжетной живописи. О пренебрежительном отношении художников нового времени к этому элементу содержания картины. Почти все крупные мастера не знали, какой эффект можно извлечь из пейзажа: Рубенс, например, хорошо писавший пейзажи, совсем не заботился о той связи пейзажа с фигурами, которая усиливала бы воздействие последних; я говорю о воздействии на душу, так как в зрительном смысле фоны рубенсовских картин вообще скорее рассчитаны на контрастное подчеркивание колорита фигур. Пейзажи у Тициана, Рембрандта, Пуссена в общем гармонически согласованы с фигурами. Даже у Рембрандта—и в этом совершенного—фон и фигуры образуют одно целое. Все полно интереса: вы ничего не отделяете, как и при созерцании какого-нибудь красивого вида природы, где все соединилось, чтобы очаровать ваш взор. У Ватто деревья привычны: это всегда одни и те же деревья, к тому же больше напоминающие театральные декорации, чем подлинные деревья. Рядом с какой-нибудь картиной Рюисдаля или Остадэ картина Ватто сильно в этом смысле проигрывает. Искусственность бьет в глаза. Вам скоро надоедает ее условность, и вы не можете оторваться от фламандцев.

Большинство мастеров усвоило привычку, рабски воспринятую и их последователями, преувеличивать темноту фона на портретах: этим путем они думали сделать лица более впечатляющими. Но эта темнота фона наряду с освещенными

лицами, как они показаны художником, уничтожает основное достоинство всякого портрета—простоту. Темнота фона ставит предметы, которые желательно выделить, в совершенно необычные условия. Естественно ли, в самом деле, чтобы освещенная фигура была выделена на очень темном, т. е. неосвещенном фоне. Разве лучи, освещающие человека, не должны логически достигать и стены или обоев, на фоне которых он выделяется? Если даже предположить, что фигура случайно выделяется на очень темной драпировке (что бывает весьма редко) или у входа в пещеру или подвал (что бывает еще реже), то и тогда прием этот не может не казаться искусственным.

В простоте—главная прелесть портрета. Я не отношу к числу портретов те, где идеализируются черты знаменитого человека, которых не увидишь, и портреты, писанные по репродукциям. К подобным изображениям правомерно примешивать выдумку. Настоящие портреты—это те, которые пишутся с современников: их приятно видеть на холсте такими, какими мы их встречаем в жизни, хотя бы это были знаменитости. Хотя они и далеки от наших глаз, ум наш склонен возвеличивать их образ, как и присущие им достоинства. Когда их изображение запечатлено и находится перед нашими глазами, нам бесконечно приятно сравнивать действительность с созданием нашего воображения.

Нам хочется наряду с героем или на его месте видеть и человека. Преувеличенная темнота фона, пожалуй, хорошо выделяет освещенное лицо, но это сильное освещение становится почти грубым: перед глазами у нас скорее необычайный эффект, чем естественный объект. Фигуры, выделенные столь необычным образом, более походят на призраки и привидения, чем на людей. Этот эффект еще более возрастает сам собою благодаря потемнению красок от времени. Темные цвета еще сильнее тускнеют сравнительно со светлыми, более стойкими, особенно если картина многократно подвергалась покрытию лаком и снятию лака. Лак соединяется с темными местами, и отделить его от них нелегко; таким образом, интенсивность темного тона в черных местах постепенно усиливается, так что умеренной темноты фон, имевшийся на свежей картине, становится с течением времени абсолютно темным. Нам кажется, будто копируя Тициана или Рембрандта, мы сохраняем свет и тени в том же соотношении, в каком их выдержал мастер. Мы с благоговением воспроизводим не столько творение мастера, сколько плод

разрушительного действия времени. Велики были бы скорбь и изумление этих выдающихся людей, если бы вместо своих действительных творений они увидели эти прокопченные сухари. Фон картины Рубенса «Снятие с креста», который в действительности должен был изображать небо, правда очень темное, но все же такое, каким мог его себе представить живописец в изображении этой сцены, настолько почернел, что на нем немыслимо разобрать ни одной детали.

Нередко удивляются, почему ничего не осталось от античной живописи. Следовало бы скорее удивляться тому, что еще сохранились какие-то следы той третьеразрядной мазни, которая до сих пор украшает стены Геркуланума. Эта, с позволения сказать, живопись находилась в лучших условиях сохранности, так как была исполнена на стенах и не подвержена была воздействию стольких случайностей, как картины больших мастеров, писанные на холстах и в виде панно и благодаря этой-то своей подвижности значительно менее защищенные. Разрушению этой живописи едва ли следует удивляться, если только подумать, что большая часть картин, написанных со времени Возрождения, т. е. сравнительно еще совсем свежих, стала уже неузнаваема и что большое число их уже погибло от разных причин. Причины эти все умножаются благодаря росту разнообразного жульничества, фальсифицирующего вещества, входящие в состав красок, масел, лаков, благодаря промышленности, которая подменяет в холсте хлопок пенькой, а вместо высококачественного дерева, употреблявшегося в старину для панно, сбывает низкосортное. Неумелые реставрации довершают это дело разрушения. Многие думают, что реставрированием своих картин они улучшают их. По их представлениям живопись подобна дому, который ремонтируется и остается домом, как и все вещи нашего обихода, которые разрушаются от времени, но продолжают жить и служить нам благодаря подправкам штукатурки и всякого рода починкам. Женщина при помощи туалета буквально может скрыть несколько морщин, чтобы казаться моложе, чем на самом деле. Но с картинами дело обстоит иначе: каждая мнимая реставрация является в тысячу раз более прискорбным разрушением, чем разрушение от времени. То что вы получаете, вовсе не является реставрированной картиной: вам возвращают другую картину, работу жалкого пачкуна, подменившего собою автора подлинника, который бесследно исчез под ретушью. (*24 июля.*)

*

Шенавар [35] сегодня опять говорил мне о своей пресловутой теории декаданса. Он излишне категоричен. Он не оценивает по достоинству всех заслуживающих такой оценки качеств. Хотя он и говорит, что люди, жившие за 200 лет до нас, не стоят тех, которые жили 300 лет назад, а наши современники не стоят людей, живших 50 и 100 лет назад, я все же думаю, что Гро, Давид, Прюдон, Жерико, Шарлэ[36] столь же достойны восхищения, как и Тициан и Рафаэль. Полагаю, что некоторые из сделанных мною вещей не вызвали бы презрительного к себе отношения этих господ и что некоторыми моими открытиями они не располагали. (*31 августа.*)

*

Я беседовал с Шенаваром о правилах композиции. Я сказал ему, что соблюдение абсолютной верности может создать впечатление, противоречащее правде, по крайней мере той относительной правде, которой должно удовлетворять искусство. Здраво рассуждая, вполне логично допускать преувеличения, подчеркивающие те важные части композиции, которые должны быть впечатляющими. По поводу сюжета «Мирабо в Национальном собрании»[37] я заметил ему, что Мирабо и собрание должны быть расположены с одной стороны, а посланец короля—особняком с другой стороны. Его рисунок, изображающий расположение хорошо уравновешенных групп, различные позы людей, вполне натурально беседующих друг с другом, как это и в самом деле могло иметь место в данном случае, дает удовлетворительное для глаза построение и соответствует материальным правилам композиции. Но сознание никак не воспринимает здесь Национальное собрание, протестующее против приказа г. де Брезе. Подъем, воодушевляющий все собрание, как одного человека, должен получить абсолютное выражение. Логика требует, чтобы Мирабо был во главе собравшихся, тесно столпившихся позади и наблюдающих сцену. Внимание всех, как и зрителя, должно быть сосредоточено на происходящем. Нет сомнения, что в момент, когда событие имело место, Мирабо не находился в указанном месте, как в центре картины; появлению г. де Брезе, по всей вероятности, не предшествовало такое оповещение, чтобы можно было застать собрание сплотившимся для встречи в одну группу и как бы приготовившимся к отпору [38]. Но живописец не может иначе выразить эту идею сопротивле-

ния: изоляция фигуры де Брезе совершенно необходима. Он явился, без сомнения, со свитой и гайдуками, но он должен выступить вперед один, а их оставить на расстоянии. Шенавар делает невероятную ошибку, заставляя их появиться с одной стороны, в то время как де Брезе входит с другой и оказывается в толпе своих противников. В этой чрезвычайно характерной сцене, где трон находится по одну сторону, а народ—по другую, он случайно помещает Мирабо с той стороны, где виден трон, на который (еще несообразность) взбираются рабочие, чтобы сорвать драпировки. Нужно было, чтобы трон был так же изолирован, так же покинут, как он был покинут морально народом и общественным мнением, а главное, нужно было, чтобы собрание стояло к нему лицом к лицу. (*4 октября.*)

1855

Сегодня утром, рассматривая зарисовки, сделанные мною с фигур в галлерее Аполлона [39] (скульптуры на карнизах) и скопированные с одолженной мне Дюбаном книги гравюр, я обратил внимание на неисправимую холодность этих художественных произведений. Несмотря на наличие широкого размаха в исполнении, я не могу это приписать ничему другому, как крайней робости, никогда не позволяющей художнику уклониться от модели, и это — в фигурах, прикрепленных на карнизах, в выполнении которых фантазия, казалось бы, более чем позволительна.

Именно благодаря стремлению к полной отделанности эти фигуры получились несовершенными. Некоторый отпечаток такой утрированной точности лежит на всей школе, начинающейся с Пуссена и с Караччи. Благоразумие, несомненно, является достоинством, но оно не прибавляет очарования. Я сравниваю обаяние персонажей Корреджио, Рафаэля, Микеланджело, Бонасоне [40], Приматиче [41] с обаянием восхитительной женщины, которой вы очаровываетесь безотчетно. В противовес этому, я сравниваю холодную корректность фигур французского стиля с крупными женщинами, прекрасно сложенными, но вовсе лишенными обаяния. (*23 марта.*)

*

Смотрел выставку Энгра. В ней очень много смехотворного. Она представляет собою полное выражение неполного разумения. Во всем сказываются и напряжение и претензия, но нет ни искры естественности. (*15 мая.*)

Э. Делакруа. Рисунок к «Охоте на львов»

*

Был у Швиттера [42]. Рассматривая его собственную живопись и портрет Уэста [43] работы Лоуренса, а также гравюры с картин Рейнольдса, я был поражен надоедливо обнаруживающимся во всей *манере писать* влиянием последнего. Эти англичане, и в первую очередь Лоуренс, слепо копировали своего дедушку Рейнольдса, абсолютно не отдавая себе отчета в свойственных ему искажениях действительности. Эти вольности, придавшие его живописи некоторую оригинальность, но далекие от того, чтобы правдиво отображать натуру, его преувеличения в погоне за эффектом и, наконец, самые эти неправдоподобные эффекты определили стиль всех его последователей. Вот откуда у всей этой школы искусственность, неискупаемая некоторыми достоинствами. Так, голова Уэста, написанная ярко освещенной, сопровождается аксессуарами (платье, портьера и пр.), абсолютно несоответствующими этому освещению,—одним словом, она лишена всякого смысла; из этого следует, что она фальшива, и весь ансамбль говорит лишь о манерности художника. Какая-нибудь голова с картины Ван Дейка или Рубенса, помещенная в таком же окружении (с подобными же результатами), немедленно ставит их в ряды наиболее посредственных художников (сопоставить эту мысль с тем, что я написал через несколько дней в Диеппе о наивном подражании и влиянии школ)*.

Подлинное превосходство мастера—как я уже говорил где-

---

* См. ниже «Дневник» от 30 сентября того же года.

то в этих воспоминаниях—не допускает никаких эксцентричностей. Рубенс, вдохновленный своим гением, позволяет себе преувеличения, соответствующие его замыслу и всегда базирующиеся на натуре. Так называемые гениальные люди, как мы их наблюдаем теперь, аффектированы и смешны. Скверный вкус соперничает у них с претенциозностью, а их сознание всегда затуманено. Причудливость своего поведения они считают за признак таланта. Эти люди—фантомы писателей, художников и музыкантов. Ни Расин, ни Моцарт, ни Микеланджело, ни Рубенс не могли быть смешными в этом смысле. Наивысший гений является в высшей степени разумным существом. Англичане школы Рейнольдса думали, что подражают великим фламандским и итальянским колористам. Делая законченные картины, они полагали, что создают картины мощной кисти. Они имитировали потемнение красок, которое время производит на всех картинах, и в особенности этот искусственный блеск в результате последовательных снятий лака, которые затемняют некоторые части картины, придавая в то же время другим блеск, невходивший в намерения мастеров. Эти злополучные подделки заставили их вообразить, как например, в портрете Уэста, что лицо может быть блестящим рядом с одеждами, совершенно лишенными освещения, что позади освещенных объектов могут быть даны очень темные фоны. Это—абсолютно ложное представление. (*31 августа.*)

*

Несмотря на воскресный день, возвратился в Maison d'oeuvre. Не знаю, где мы только ни побывали с моей добрейшей кузиной; она ни за что не хотела уйти раньше, чем увидит, как я войду в дом. Я бросился к фигурам ангелов XIII и XIV веков: безумные девы, барельефы, выдержанные еще в диких пропорциях, но полные грации и силы.

Я был поражен силой *чувства*: *наука* оказывается для него почти всегда роковой. Сноровка в руке, большая осведомленность в анатомии или в пропорциях тела мгновенно сообщают художнику слишком большую свободу. Он уже больше не продумывает с безупречной тщательностью свою картину, не изыскивает способов, которые позволили бы ему с наибольшей легкостью и быстротой придать самой манере письма пленительность и увлекательность. Школы же не обучают почти ничему другому: какой мастер может передать ученику свое личное

чувство? От мастера можно взять только его *рецепты*. Склонность ученика быстро приноравливаться к этой легкости исполнения—которая и у талантливого человека является результатом опыта—искажает присущие его дарованию природные свойства и сводится, так сказать, к прививке одного дерева другому, совершенно иного вида. Есть художники с могучим темпераментом, поглощающие все и из всего извлекающие для себя пользу. Даже будучи воспитаны в *манерах*, которые противны их природе, они выбираются на свою дорогу, попирая все правила и противоречащие их взглядам примеры, используют все хорошее и, хотя имеют некоторый отпечаток школы, все же становятся Рубенсами, Тицианами, Рафаэлями и т. д.

Абсолютно необходимо, чтобы они пришли в какой-то момент своей карьеры не к презрению ко всему, что не отвечает их взглядам, но к полному преодолению того, почти всегда слепого, фанатизма, который всех нас толкает на подражание великим мастерам и заставляет клясться их творениями. Нужно сказать себе: это хорошо у Рубенса, это—у Рафаэля, Тициана или Микеланджело. То что они сделали, относится к ним; меня же ничто не связывает с тем-то или с тем-то. Нужно научиться быть благодарным себе за то, что было открыто. Предпочтительнее всего горсточка наивного вдохновения. Мольер, говорят, однажды закрыл труды Плавта и Теренция и сказал своим друзьям: «Довольно с меня этих образцов! Теперь я всматриваюсь в себя и гляжу вокруг себя». (*30 сентября.*)

*

Я только что рассматривал литографии с картин Жерико. Изумлен постоянным отсутствием у него единства [44]. Отсутствует оно во всей композиции, отсутствует в каждом отдельном персонаже, в каждой лошади. Его лошади никогда не моделированы в целом. Каждая деталь добавляется к прочим, и ансамбль получается разорванным. Это прямо противоположно тому, что я отмечаю в моей картине—«Христос во гробе»,—принадлежащей графу Гелоэ, которая у меня перед глазами. Детали, как правило, мало заметны и, так сказать, ускользают от внимательного взора. Зато ансамбль вызывает эмоции, удивляющие меня самого. Вы не можете оторваться от картины, и ни одна деталь не выделяется так, чтобы ею можно было восхищаться, отвлекаясь от целого. Именно в этом совершенство того искусства, целью которого является производить одновременный

эффект. Если бы живопись создавала свои эффекты подобно литературе, которая дает только ряд последовательных картин, тогда деталь имела бы некоторое право выделяться рельефнее. (*11 декабря.*)

*

Я перечитал эту запись в декабре 1856 г. Она мне напомнила о том, что мне говорил Шенавар два года тому назад в Диеппе. Он сказал, что не видит в Жерико мастера, потому что тот не владеет *ансамблем*. У Шенавара свой критерий качества, необходимого мастеру. Он отказывает в этом качестве даже Мейссонье.

1856

О шедеврах. Без шедевра нет великого художника, однако нельзя тем самым считать великими тех художников, которые за всю свою жизнь создали только один шедевр. Подобного рода единственные шедевры обычно являются продуктом молодости: рано пробудившаяся сила, некоторая горячность в крови больше, чем в сознании, иногда дают своеобразный блеск. Но для того чтобы создать себе определенное положение, нужно приобретенное первыми работами доверие к своему таланту оправдать творениями, которые прибавит зрелый возраст, возраст действительной силы, когда и талант представляет реальную силу.

Особенно блестящие люди никогда не создавали шедевров; они почти всегда выполняли работы, сходившие за шедевры в момент своего появления, так как отвечали требованиям моды и потребностям этого момента. В то же время искуснейшие или отличающиеся глубиной настоящие шедевры проходили незамеченными или оказывались жесточайше раскритикованными, вследствие их кажущейся странности и несоответствия идеям данного момента. По-настоящему, во всем своем блеске они вновь проявлялись позднее, чтобы получить оценку по достоинству, когда уже были забыты условные формы, принесшие славу эфемерным произведениям, столь превознесенным вначале. Редко бывает, чтобы рано или поздно, но справедливая оценка великих творений человеческого духа во всех областях творчества не восторжествовала. (*21 февраля.*)

1857

О Тициане. Расхваливают современника, место которого в истории еще не определилось; зачастую хвалят именно тех,

Э. Делакруа. Рисунок

которые менее всех достойны похвал. Но похвала Тициану... Мне скажут, что я напоминаю того юрисконсульта, который написал *доклад в пользу бога*...

Он обойдется без моих похвал... Его великая тень...

Кажется, действительно, что эти люди XVI века мало что оставили нам доделывать: они первыми прошли весь путь и, кажется, достигли предела во всех областях; и, однако, на пути этих людей можно видеть дарования, показывающие нечто новое. Эти таланты появились в эпохи, более или менее благоприятные для великих попыток, для дерзания, для новизны, для наивной простоты. В этом «семидержавии», или правлении семерых, скипетр, управление распределяется с некоторой равномерностью, за исключением одного Тициана, который,

хотя и принимал в нем участие, являлся чем-то вроде вицекороля в этом управлении прекрасной областью живописи. Его можно рассматривать как создателя пейзажа. Он внес в него ту широту, которая отличает его в передаче персонажей и драпировок.

У этих людей XVI века сочетались сила, плодовитость и универсальность. Наши жалкие картинки, приспособленные к нашим жалким жилищам... Исчезли эти меценаты, дворцы которых в течение ряда поколений служили убежищем для прекрасных произведений, как бы заменявших родовитым семьям того времени патенты на знатность... Эти корпорации купцов, заказывавшие картины, которые устрашили властителей наших дней и художников невыполнимостью заданий... Уже менее ста лет спустя Пуссен писал только маленькие картины.

Невозможно себе даже представить, кем же должны были быть Тицианы, с их новизной и свежестью. Мы видим эти достойные восхищения произведения через триста лет после того, как они были покрыты лаком, после всех происходивших с ними случайностей, после восстановлений, которые были для них хуже всех прочих злоключений... (*«Опыт словаря»* [45].)

*

Для включения в предисловие к Словарю. Я желал бы способствовать лучшему пониманию произведений искусства. В Афинах, говорят, было больше знатоков изящных искусств, чем в нашем современном обществе. Большой вкус античных творений подтверждает это мнение. Художник, работающий для просвещенной публики, стыдится опускаться до таких способов достижения эффекта, которые отвергаются хорошим вкусом.

У древних хороший вкус исчез не в результате изменчивости моды—что происходит каждое мгновение на наших глазах, абсолютно без сколько-нибудь достаточных оснований—у древних вкус погиб вместе с их учреждениями и обычаями, когда потребовалось угождать победителям-варварам. Таковыми, например, были римляне для греков. В особенности же испортился вкус, когда граждане утеряли стимул, побуждавший их на великие дела, когда исчезла общественная добродетель. Я хочу сказать не о добродетели, общей для всех граждан и направляющей их к добру, но хотя бы о простом уважении к морали, заставляющем порок укрываться. Трудно себе представить Фидиев и Аполлонов при владычестве ужасных тиранов Восточной Римской империи и среди всеобщего морального угнетения.

Может ли в таких условиях сохраняться необходимая связь между *хорошим* и *прекрасным*? Может ли угнетенное общество находить удовольствие в возвышенных предметах, какого бы рода они ни были? Вероятно, и у нас также, в нашем обществе, как оно есть, с нашими бедными обычаями, маленькими, жалкими удовольствиями, прекрасное может быть только случайностью. Такая случайность не располагает достаточной силой, чтобы изменить вкус и обратить все помыслы к прекрасному. За этим наступает мрак и невежество.

Неоспоримо, что были эпохи, когда прекрасное в искусстве свободно процветало. Есть также нации, привилегированные в отношении некоторых духовных способностей, как есть местности и климаты, благоприятствующие развитию и росту прекрасного. («*Опыт словаря*».)

*

Море. Морские пейзажи. Маринисты, вообще говоря, нехорошо изображают море. Им можно бросить тот же упрек, что и пейзажистам. Они стремятся показать слишком много знания: они делают портреты волн, как пейзажисты делают портреты деревьев, равнин, гор и т. д. Они недостаточно заняты тем, что действует на воображение. В результате, множество чересчур обстоятельных деталей, даже когда они верны, уводит от главного зрелища, заключающегося в необъятности и глубине, идею которых можно выразить лишь при известном искусстве («*Опыт словаря*».)

*

О классическом. К каким произведениям естественнее всего применимо это выражение? Очевидно к тем, которые, казалось бы, предназначены служить образцами во всех отношениях. Я охотнее назвал бы *классическими* все произведения, которым присуща правильность, т. е. те, которые удовлетворяют наше сознание не только точным или величественным, или острым изображением вещей и чувств, но еще и единством, логической слаженностью, короче говоря, всеми достоинствами, усиливающими впечатление и ведущими к ясной простоте.

Шекспир в этом смысле не мог бы считаться классиком, т. е. пригодным для подражания его приемам, его системе. Великолепные стороны его творчества не могут спасти и сделать приемлемыми присущие ему длинноты, его постоянную игру

слов, его неотносящееся к делу описание. Впрочем, это искусство вполне индивидуальное, ему одному свойственное.

Расин был романтиком для людей своего времени. Для всех других эпох он является классиком, т. е. совершенным. Уважение к традиции есть только соблюдение законов вкуса. Без них никакая традиция не была бы длительной.

Школа Давида ошибочно считала себя по преимуществу *классической*, хотя она и была основана на подражании античности. Но как раз эта ее подражательность, часто неразумная и односторонняя, лишала эту школу основного признака классических школ—длительности. Вместо того чтобы постичь дух античности и связать это знание с изучением природы, эта школа оказалась лишь отголоском эпохи, питавшей пристрастие к античному.

Хотя слово *классический* включает в себе понятие красоты высшего порядка, все же можно сказать, что существует множество прекрасных произведений, к которым это обозначение неприложимо. Многие не отличают идеи холодности от идеи классического. Правда, не мало художников воображает себя классиками на том лишь основании, что они холодны. В силу подобной же логики некоторые считают себя пылкими только потому, что их считают романтиками. Но подлинный жар заключается в том, чтобы потрясти зрителя. *(«Опыт словаря».)*

*

Фреска. Ошибочно было бы думать, что этот род искусства труднее масляной живописи, потому что он требует исполнения в один прием.

Исполнение фрески в материальном смысле предъявляет меньше требований к художнику: он знает также, что и зритель не требует от него тех тонкостей, которые в другом роде живописи достигаются лишь сложной работой. Путем предварительных приготовлений он упрощает себе исполнение самой фрески. Если бы художник не составил себе предварительно самого точного представления о виде своей фресковой картины в целом, разве он мог бы придать хоть малейшее единство произведению, которое исполняется наподобие мозаики и даже хуже, так как каждый момент письма разнится по тону от соседнего и написанное сегодня невозможно согласовать с тем, что было написано накануне. Цели этого согласования служит картон или рисунок,

на котором художник заранее изучает линии и все эффекты, вплоть до цвета, который требуется получить.

Но не следует понимать буквально и то, что рассказывают об изумительной легкости, с которой фресковые живописцы преодолевали эти препятствия. Нет почти ни одного куска фрески, который настолько удовлетворял бы автора, чтобы вовсе избавить его от необходимости поправок. Да и важно ли в конце концов, чтобы произведение создавалось легко. Важно, чтобы оно производило то впечатление, которого мы вправе ждать от него. Следует, однако, заметить (и в этом большое неудобство фрески), что поправки на записанной уже поверхности, сделанные каким-нибудь красочным раствором, а иногда и масляной краской, могут навсегда погубить картину и лишь усугубить ошибку. От времени фреска постепенно тускнеет и выцветает. Спустя век или два, трудно судить о том, чем могла быть фреска и какие изменения произвело в ней время. Изменения, которым подвергается фреска, противоположны тем, которые искажают масляные картины. В последних чернота получается от обугливания масла, но еще в большей степени от помутнения лака. Наоборот, во фреске, основой для которой служит штукатурка, сырость стены, на которой она была написана, или влажность окружающей атмосферы влекут за собой ослабление интенсивности цвета.

Все кто занимался фресковой живописью, замечали, что на поверхности разведенных красок, хранившихся в отдельных сосудах, образуется, спустя сутки, род беловатой пленки и как бы сероватый покров. Эта пленка, еще резче выраженная на больших массах краски, образуется сама собой с течением времени и на живописи, как бы вуалирует ее и в конце концов разрушает. А так как выцветание совершается особенно сильно в тех местах, где преобладает известка, то в итоге места с меньшим содержанием известки сохраняют большую живость и благодаря своей относительной резкости приводят к эффектам, которые не входили в намерения живописца. Из отмеченных здесь неудобств вытекает, что фреска не подходит к нашему климату, где в воздухе содержится много влаги. Жаркий же климат неблагоприятен для фрески в другом, быть может еще более печальном смысле.

Одно из крупных неудобств этого рода живописи заключается в трудности закрепить предварительно необходимую обработку стены (нужно будет предпослать этому краткое объяснение про-

цесса фресковой работы)[46]. Здесь чрезмерная сухость влечет почти непреодолимые трудности. Всякая фреска имеет свойство с течением времени отставать от стены, на которой была нанесена. Это—ее самый обычный и неизбежный удел. (*«Опыт словаря».*)

*

Замысел (первоначальный проект). Первые штрихи, которыми опытный мастер намечает свою мысль, содержат в зачаточном виде все то, что будет выделяться в произведении. Рафаэль, Рембрандт, Пуссен (я нарочно называю эти имена, так как они особенно ярки в этом смысле) набрасывают на бумагу несколько штрихов: ни один из них не кажется безразличным. Для чуткого глаза жизнь видна уже во всем, и ничто в развитии с виду столь неясной еще темы не будет посторонним этому замыслу, едва лишь обнаруженному, но уже законченному. Есть зрелые таланты, которые не обнаруживают такой живости, а главное, такой ясности в этой форме рождения на свет замысла: им надо закончить картину, чтобы добраться до воображения зрителя. Вообще у них большую роль играет подражание. Наличие модели им необходимо, чтобы обеспечить развертывание замысла. Они другим путем достигают одного из совершенств искусства.

В самом деле, если мысленно выключить в какой-нибудь работе Тициана, Мурильо или Ван Дейка это изумительное совершенство воспроизведения живой природы, эту обработку, заставляющую забыть об искусстве и художнике, вы найдете в замысле сюжета или в его экспозиции только один мотив, зачастую вовсе лишенный интереса для ума, но чародей-художник сумел выявить его поэзией своего колорита и волшебством своей кисти. Исключительная рельефность, гармония нюансов, воздух и свет, все чудеса иллюзий будут твердить о теме, эскиз которой своей холодной наготой ничего не говорил ему.

Представим себе, чем мог быть первоначальный эскиз—проект удивительной картины «Странники из Эммауса» Поля Веронеза: может ли быть что-либо холоднее, чем это расположение, еще более замороженное присутствием этих чуждых сцене персонажей, этой группы дарителей, находящихся здесь в силу какой-то исключительной условности, этих девочек, играющих с собакой в самом видном месте картины, этого нагромождения вещей, костюмов, архитектуры и пр., противоречащих правдоподобию.

Э. Делакруа. Паганини

Посмотрите, наоборот, у Рембрандта набросок этого сюжета, которым он часто и любовно занимался; он пропускает перед нашими глазами сияние, ослепляющее учеников в момент, когда божественный учитель преображается, ломая хлеб: местность пустынна, никаких навязчивых свидетелей этого чудесного явления, глубокое изумление, почтительность, страх рисуются в этих штрихах, брошенных порывом чувства на медную доску, чарующую вас, не прибегая к услугам цветового обаяния.

В первом ударе кисти, который Рубенс дает своему эскизу, я вижу Марса или Беллону; фурии, потрясающие факелами среди зловещих отблесков; мирные божества, кидающиеся с плачем, чтобы остановить их, или убегающие при их появлении; арки, разрушенные монументы, огни пожарищ. Кажется, что в этих, едва намеченных штрихах ум мой опережает глаз и ловит мысль раньше, чем она обрела какую-то форму. Рубенс кистью набрасывает свой замысел так, как Рафаэль и Пуссен делают это пером или карандашом. Горе художнику, который слишком рано заканчивает известные части эскиза. Нужна очень большая уверенность, чтобы не оказаться вынужденным изменить эти части, когда другие будут закончены в той же мере. (*«Опыт словаря».*)

*

Связь. Если мы бросим взгляд на окружающую нас обстановку, будь это пейзаж или интерьер, мы заметим, что между вещами, представляющимися нашему взору, существует своеобразная связь, созданная окутывающей их атмосферой и разнообразными отражениями света, которые, так сказать, вовлекают каждый предмет в некую общую гармонию. В этом есть известная прелесть, и живопись, повидимому, не должна бы проходить мимо этого явления. Однако далеко не все живописцы и даже крупные мастера достаточно внимательны к этому. Большинство как будто не заметило в природе этой необходимой гармонии, вносящей в произведение живописи единство, которого нельзя создать одними линиями, даже при самом остроумном их расположении.

Едва ли надо говорить о том, что живописцы, недостаточно интересующиеся колоритом, не обращали на это внимания. Но поразительно, что и со стороны многих из крупных колористов весьма часто наблюдается пренебрежение к этому свойству, очевидно в силу недостатка восприимчивости в этом отношении. (*«Опыт словаря».*)

*

Исполнение. Хорошее или, вернее, настоящее исполнение—это такое, которое в процессе работы в своем материальном воплощении дополняет замысел, без чего самый замысел не является полным; таковы красивые стихи. Можно плоско выражать и прекрасные мысли.

У Давида исполнение холодное; таким исполнением можно было бы заморозить и более выдающиеся и одухотворенные замыслы, чем те, которые были у него [47]. Исполнение, наоборот, облагораживает замысел в его банальных или слабых частях. *(«Опыт словаря».)*

*

Воображение. Это первое достоинство художника. Воображение не менее необходимо и любителю искусства. Я не понимаю человека, который, будучи лишен воображения, покупает картины: это значит, что тщеславие его прямо пропорционально недостатку воображения. И вот, как это ни странно, подавляющее большинство людей вовсе лишено воображения. Они не только не обладают тем пылким или проникновенным воображением, которое живо рисовало бы вещи, которое вводит в самую суть вещей, но более того, им чуждо даже ясное понимание произведения, в которых такое воображение является преобладающим элементом.

Сторонники аксиомы сенсуалистов, гласящей nil in intellectu quod non fuerit in sensu [48], утверждают в силу этого принципа, будто вооображение есть не что иное, как только вид воспоминания. Им следовало бы, однако, согласиться, что все люди обладают чувствами и памятью и очень немногие обладают воображением, которое, по их мнению, слагается из этих двух элементов. Воображение художника не представляет себе только такие-то и такие-то предметы; воображение комбинирует их сообразно поставленной художником себе задаче. Оно создает картины, изображения, компануемые художником по своему усмотрению. Где же тот благоприобретенный опыт, который может дать эту композиционную способность? *(«Опыт словаря».)*

*

Интерес. Сделать произведение интересным—такова главная задача, стоящая перед художником. Этого можно достигнуть лишь сочетанием многих средств. Даже интересный сюжет, когда он разработан неумелой рукой, не может возбудить ин-

тереса, и, наоборот, то что казалось бы вовсе нерассчитанным на возбуждение интереса, занимает и увлекает, когда исполнено опытной рукой и овеяно вдохновением. Каким-то чутьем художник распознает то самое важное, в чем должен быть сосредоточен интерес его композиции. Искусство группировать, искусство дать в нужных местах освещение, усилить или ослабить цвет, искусство жертвовать деталями, как и умение пользоваться разнообразными средствами выразительности, и масса других качеств большого художника необходимы, чтобы возбудить интерес и обеспечить его в должной мере. Тщательная верность характеров или их преувеличение, многообразие, как и скупость деталей, сплочение, как и рассеяние масс,—словом, все средства искусства становятся под рукою художника как бы клавишами клавиатуры, из которой он извлекает известные звуки, заставляя молчать другие.

Главный источник интереса исходит от души художника и непреодолимо проникает в душу зрителя. Это не значит, что всякое интересное произведение одинаково увлекает всех зрителей, так как в каждом из них предполагается душа: потрясти можно только человека, способного чувствовать и наделенного воображением. Эти две способности необходимы зрителю, как и художнику, хотя и в разной степени.

Таланты, впавшие в маньеризм, не могут возбудить подлинного интереса; они могут вызвать любопытство, потворствовать вкусам момента, щекотать страсти, ничего общего неимеющие с искусством. Основной способностью манерности является недостаток искренности чувства, как и подражание природе; потому-то эти художники не способны увлечь воображение, являющееся в нас лишь своеобразным зеркалом, в котором природа, как она есть, получает свое отражение, чтобы при посредстве какого-то могучего воспоминания дать нам зрелище вещей.

Только настоящие мастера возбуждают интерес, но они достигают этого различными средствами, в зависимости от характера, склонности их гения. Было бы бессмысленно требовать, например, от Рубенса, чтобы он захватывал тем же, чем умеют возбудить внимание Леонардо или Рафаэль в их изображении рук или голов, сочетающих в себе правильность с выразительностью. Бесполезно также требовать от этих последних той мощи целого, того огня, той широты, которые отличают произведения самого блестящего из художников. «Товий» Рембрандта не выделяется теми же качествами, что картины Ти-

циана, в которых совершенство деталей отнюдь не вредит красоте целого. Но зато картины Тициана не поражают воображение той эмоцией, даже смятением, которые поднимают в душе зрителя творения Рембрандта своей непосредственностью, живостью характеров, своеобразием и глубиной известных эффектов.

Давид видел заслугу в том, что хорошо копировал модель, скрашивая одновременно ее вульгарность при помощи античных фрагментов.

Корреджио, наоборот, бросал взгляд на натуру только затем, чтобы не впадать в крайности. Все его обаяние, все что есть в нем мощного и гениально-действенного, исходило от его воображения, чтобы будить отклик в тех, чье воображение создано для его понимания. *(«Опыт словаря».)*

*

Античное искусство. Чем объясняется то исключительное совершенство, тот абсолютный вкус, которые свойственны только античности? Быть может, это объясняется тем, что мы сравниваем с античным искусством все, что было создано в подражание ему. Но какие из наиболее совершенных произведений в самых различных родах искусства можно было бы сопоставить с античными? Я не нахожу никаких недостатков у Виргилия, у Горация. Но я прекрасно знаю, что мне хотелось бы видеть у наших величайших писателей, как знаю и то, чего я не желал бы видеть у них. Возможно также, что, будучи связан с этими писателями, так сказать, общностью культуры, я вижу их лучше, постигаю их глубже, и для меня яснее разлад между их созданиями и замыслами. Какой-нибудь древний римлянин, должно быть, мог бы указать мне у Горация или Виргилия недостатки и ошибки, которые мне не могут быть видны в этих писателях. Но это достоинство вкуса и идеальные меры достигают самого высокого уровня совершенства главным образом в дошедших до нас произведениях пластических искусств древности. Мы могли бы, пожалуй, еще выдержать сравнение с ними в области литературы, но в области искусства—никогда.

Тициан принадлежит к тем, которые более других приближаются к духу античности. Он родственен голландцам, а следовательно и античному искусству. Он умеет творить, придерживаясь натуры: вот почему в его картинах всегда чувствуется правдивый и, значит, не скоро преходящий образ в отличие от зыбкости тех целиком надуманных образов, которые, ста-

новясь предметом подражания, очень скоро вызывают отвращение. Можно подумать, что во всех других художниках есть какое-то зерно безумия. Только он один сохраняет здравый смысл, вполне владеет собою и легкостью своего мастерства, никогда не утрачивая над ним власти и не щеголяя им. Нам кажется, будто мы подражаем античному искусству буквально, так сказать, копируя его и создавая карикатуру на античные драпировки и т. п. В Тициане и фламандцах есть дух античности, а не внешнее подражание его формам.

Античное искусство ничем не жертвует ради изящества, как это наблюдается у Рафаэля, Корреджио и вообще художников Возрождения; оно чуждо всякой аффектации, не стремясь поразить ни силой, ни неожиданностью, как например, творчество Микеланджело. В нем никогда нет ни тривиальности, которая встречается кое-где в работе Пюже, ни его чрезмерной натуральности.

Творения всех этих художников кое в чем уже устарели, чего нельзя сказать про античное искусство. У художников нового времени этой устарелости неизменно чересчур много; в античном же искусстве все то же равновесие и та же сдержанная сила.

Видеть в Тициане только величайшего из колористов— значит впадать в грубую ошибку: он действительно великий колорист, но вместе с тем он и первый из рисовальщиков, если понимать под рисунком *рисунок с натуры*, а не ту его разновидность, где воображение преобладает над элементом подражания натуре. Это вовсе не значит, что у Тициана было рабское воображение: стоит лишь сравнить его рисунок с рисунками художников, например, болонской [49] и испанской школ. Можно сказать, что у итальянцев стиль преобладает над всем остальным: этим я вовсе не имею в виду сказать, будто все итальянские художники отличаются большим или даже просто приятным стилем; я хочу лишь отметить их излишнее пристрастие к тому, что можно бы назвать *их стилем* как в хорошем, так и в дурном его применении. Под этим я понимаю, что Микеланджело одинаково злоупотребляет своим стилем, как и Бернини или Пьетро да Кортона, в том смысле, что каждый из них возвышает или снижает этот стиль. Короче говоря, их особая манера, то самое, что они заведомо или бессознательно прибавляют от себя к натуре, устраняет всякую идею подражания и вредит правдивости и непосредственности выражения. Эта драгоценная непосредственность встречается у итальянцев лишь до тициановской

Э. Делакруа

поры. Тициан еще один сохраняет это качество среди всеобщего тяготения своих современников к жеманству, к манерности, которая, преследуя более или менее высокие задачи, все же довольно скоро становится смешной благодаря усердию подражателей [50].

Здесь уместно упомянуть и другое имя, достойное стать рядом с Тицианом, если первым качеством в искусстве считать сочетание правдивого с идеальным, это—Поль Веронез. В нем

больше свободы, чем у Тициана, но меньше законченности. Оба они обладали тем спокойствием, той ровностью темперамента, которая характерна для их духовного облика. Поль кажется более искусным, менее прикрепленным к модели, а следовательно и более независимым в мастерстве исполнения. В свою очередь точность Тициана ничуть не переходит в холодность: я имею в виду такое исполнение, которого достаточно, чтобы придать картине нужную живость, так как и тот и другой гораздо менее заботятся об экспрессии, чем большинство великих мастеров. Это редчайшее достоинство, это, если уместно так выразиться, вдохновенное хладнокровие, несомненно, исключает эффекты, направленные на эмоциональную реакцию. Эти-то особенности и роднят их с античным искусством, в котором внешняя пластическая форма доминирует над экспрессией. Своеобразную революцию, совершившуюся в средние века в изобразительном искусстве, а именно преобладание экспрессии, объясняют распространением христианства. Витавший над всем христианским миром мистицизм, привычка художников писать почти исключительно на религиозные сюжеты, обращенные в первую очередь к душе, несомненно, благоприятствовали этому всеобщему тяготению к экспрессии. Это неизбежно повлекло за собою в новые века некоторое снижение пластических качеств в искусстве. У древних мастеров совсем не наблюдается тех преувеличений и неточностей, которые имеются в работах Микеланджело, Пюже, Корреджио. С другой стороны, великолепное спокойствие прекрасных античных фигур совсем не действует на ту сферу воображения, которою мастера нового времени так привлекают.

Мрачная смятенность Микеланджело и черты таинственного и грандиозного, оживляющие страстью его мельчайшее произведение; благородное и проникновенное изящество, составляющее неотразимое обаяние Корреджио; глубокая экспрессия и жар Рубенса; трепетность, магия, экспрессивный рисунок Рембрандта—все это наше от нас, и обо всем этом древние не догадывались. (*«Опыт словаря».*)

*

Сегодня, во время завтрака, приносят мне две картины, приписываемые кисти Жерико, чтобы я высказал о них свое мнение. Маленькая картина представляет очень посредственную копию: костюмы римских нищих. Другая—полотно, размером около 12 *см*. Ее сюжет—амфитеатр, руки, ноги и т. д. и трупы

детей, написанные удивительно рельефно, с теми небрежностями, которые характерны для стиля автора и придают еще большую ценность его мастерству. Если поместить эту картину рядом с портретом Давида, то она еще больше выигрывает. В ней можно видеть все то, чего всегда недоставало Давиду,—эту выразительность, эту нервную силу, эту смелость в живописи—то, что в театральном искусстве называют «expressio». У Давида все выглядит одинаково, голове не уделено внимания больше, чем драпировкам или креслу. Полное подчинение модели—вот одна из причин этой холодности. Еще вернее было бы думать, что эта холодность в нем самом: он считал невозможным найти какие-нибудь другие способы, кроме того несовершенного, которым пользовался. Он был, кажется, вполне удовлетворен, когда удачно имитировал находившийся перед его глазами кусок натуры. Все его дерзание заключалось в том, чтобы поместить рядом какой-либо фрагмент, ногу, руку, вылепленную на манер античной, и, насколько возможно, свести свою живую модель к всегда готовой красоте гипсового слепка.

Этот фрагмент Жерико поистине прекрасен: он лучше всего показывает, *что нет ни змеи, ни отвратительного чудовища и т. д.* Это—лучший фрагмент в пользу прекрасного, как его нужно понимать. Некоторые погрешности вовсе не безобразят этого художественного произведения. Рядом с очень ясно очерченной и имеющей натуральный вид (если вообще не идеальный для живописца) ногой есть одна рука с вялыми очертаниями, почти воображаемыми только. Она выполнена в духе тех фигур, которые он писал в ателье, но и она не портит всего остального. Утонченный стиль ставит ее на одинаковую с другими частями картины высоту. Этот достойный уважения жанр имеет больше всего общего с манерой Микеланджело, у которого погрешности ничему не вредят. *(5 марта.)*

*

Только человек создает вещи, лишенные единства. Природа обладает тайной придавать единство даже частям, отделенным от целого. Отделенная от дерева ветвь—это законченное дерево в миниатюре. *(22 марта.)*

*

Трудно сказать, какими красками пользовались Тициан и Рубенс, создавая такие блестящие и так сохранившиеся тона тела, а в особенности эти полутона, в которых чувствуется просвечивание крови сквозь кожу, несмотря на предполагаю-

щийся в каждом тоне серый цвет. Я, со своей стороны, убежден, что для получения этих тонов они смешивали самые блестящие краски. Их традиция была нарушена Давидом, который так же, как и его школа, ввел иные способы.

Теперь стало, так сказать, принципиально установленным, что сдержанность—один из элементов прекрасного. Объясню свою мысль: после бесстыдства в рисунке и неумеренных сверканий красок, которые привели все упадочнические школы к всяческому утрированию истины и вкуса, возникла необходимость возврата к простоте во всех областях искусства. Рисунок был оздоровлен на основе античных образцов: отсюда для благородного и истинного чувства открылась совершенно новая будущность. Цвет был привлечен к участию в реформе, но эта реформа была неспособна охранить тайну цвета в том смысле, что полагали навсегда оставить цвет ослабленным и сведенным к такой простоте, какой нет в природе. У Давида можно найти (например в «Сабинянках», которые являются предвозвестником его реформы) относительно верный цвет. Но тона, получавшиеся Рубенсом с помощью свободных и потенциальных красок (светло-зеленые, ультрамариновые и т. д.), Давид и его школа думали найти, смешивая *черную* и *белую* для получения *голубой*, *черную* и *желтую*—для *зеленой*, *красную охру* и *черную*—для *фиолетовой* и т. д. Еще он употребляет Terre de Cassel, или *землю Касселя*, *охры* и т. д. Каждый из этих относительно зеленых и голубых тонов играет свою роль в этой ослабленной гамме, в особенности, когда картина хорошо освещена, и свет, проникая в молекулы красок, вызывает весь тот блеск, на который они только способны. Но если картина помещена в тени или от света, земля становится землей, и, так сказать, игры тонов больше не видно. В особенности же, если ее поместить рядом с такой красочной картиной, как любая из картин Тициана или Рубенса, то она выглядит такой, как есть, т. е. землистой, тусклой и безжизненной. *Ты—земля и вернешься в землю.*

Ван Дейк употребляет более землистые краски, чем Рубенс,—*охру*, *коричнево-красную*, *черную* и т. д. *(13 ноября.)*

1858

Скульптура античных мастеров—образец совершенства. Рафаэль в своем искусстве далек от такого совершенства[51]. Я подумал об этом в связи с его небольшой картиной «Аполлон и Мар-

Celui que je vous enverrai n'est pas de
ceux qu'on trouve le plus commu-
-nément dans les appartements. Si
vous allez avant 9 heures trouver
un nommé Villot rue de la ferme
26, il vous en montrerait ou vous
en prêterait qui sont très beaux et
qui donnent une idée de la manière
dont ils sont tous faits. C'est toujours
un carré long formé de deux
côtés différents par l'étoffe et la couleur.
le côté le plus beau est en damas
brocard & l'autre est en soie plus
simple. Ils ont tous la forme d'un
sac qui se ferme à l'extrémité
étroite par des boutons ainsi

Э. Делакруа

сий». От этого прекрасного произведения нельзя оторвать глаз. Это, несомненно, шедевр, но шедевр такого искусства, которое не доведено до безупречности. В нем совершенство исключительного таланта сочетается с невежеством—результат эпохи, в которую оно было написано. Аполлон приклеен к фону. Самый фон картины с изображенными на нем маленькими мастерскими отрочески наивен: его можно извинить лишь непосредственностью подражания и слабым знакомством той эпохи с воздушной перспективой. Кроме того, у Аполлона сухопарые ноги: форма их слабо проработана; ступни производят впечатление небольших дощечек, приделанных к ногам. Шеи и ключиц нет, вернее они совсем не чувствуются. Почти то же можно сказать о левой руке, которая держит жезл. Повторяю: привлекательность этой картины заключается в индивидуальном чувстве художника, в исключительном обаянии этого редчайшего дарования. Ничего похожего нет в небольших гипсовых слепках, которые находились рядом с картиной у ее владельца и, повидимому, представляют собою оттиски с античных бронзовых статуэток. В них имеются некоторые небрежно исполненные части, вернее менее законченные, чем другие, но чувство, оживляющее целое, неразрывно связано с совершенным знанием искусства. Рафаэль—хромающий прелестник.

Античное искусство полно изящества без жеманства. Ничто не оскорбляет в нем. Ни о чем не сожалеешь. В нем ничто не упущено и ничего излишнего. У художников нового времени нет примера подобного искусства. *(23 февраля.)*

*

У Рафаэля мы видим искусство, которому уже тесно в своих пеленках: за то, что в нем есть великолепного, охотно прощаешь ему следы невежества и детской наивности, еще только обещающие искусство более законченное.

Искусство Рубенса—это уже обилие: искусство здесь уже вооружено знанием средств, а главное легкостью их применения, увлекающей художника на путь преувеличенных эффектов и условных приемов, направленных прежде всего на захват зрителя.

У Пюже имеются изумительные места, превосходящие правдивостью и энергией искусство античных мастеров и Рубенса, но в нем нет цельности: на каждом шагу попадаются слабые и неудачные части, собранные в одно целое с большим трудом; вульгарность и банальность на каждом шагу.

Античное искусство представляется неизменно ровным, ясным, законченным во всех своих деталях и безупречным в отношении целого. Кажется, будто эти произведения созданы рукою одного художника. Конечно, нюансами стиля они разнятся по эпохам. Но эти оттенки не лишают ни одно античное творение той исключительной ценности, которую им всем сообщают единство метода и традиция сдержанной силы, до которых новое время никогда не поднималось в изобразительных искусствах, а пожалуй, ни в одном из других искусств. *(24 февраля.)*

*

Об аксессуарах. Мерсе [52] в своей книге о выставке высказал глубокую мысль: прекрасное в искусстве—это идеализированная правда. Он смело разрешил этим тяжбу педантов с настоящими художниками: он устранил двусмысленность, которая позволяла сторонникам *прекрасного* всюду маскировать их бессилие отображать правдиво.

Аксессуары играют очень большую роль в смысле эффекта, и тем не менее всегда следует жертвовать ими. В хорошо построенной картине то, что я называю аксессуарами,—понятие, бесконечно широкое. Аксессуарами являются не только обстановка и мелкие детали дальних планов, но и драпировки и даже самые персонажи, а в главных персонажах—отдельные их части. В портрете, на котором показаны руки, последние являются аксессуарами. Прежде всего они должны быть подчинены голове, но часто рука должна привлекать внимание зрителя даже в меньшей степени, чем какая-либо часть одежды, фона и т. п. Причина, в силу которой плохие живописцы не в состоянии дать прекрасного (что одновременно, по словам Мерсе, является *идеализированной правдой*), заключается в том, что, помимо порочности основной идеи произведения в смысле *правды*, их аксессуары не только не содействуют общему впечатлению, но, наоборот, ослабляют его тщательным выпячиванием тех деталей, которым следовало бы отвести подчиненную роль. Есть несколько манер, ведущих к этому скверному результату. С одной стороны, исключительная забота художника о тщательном выписывании (этих) деталей, чтобы щегольнуть своей ловкостью, с другой стороны—весьма распространенная привычка тщательно воспроизводить по натуре все аксессуары, предназначенные для усиления эффекта. Если живописец копирует все эти куски с реальных предметов в точности такими, какими

они являются в действительности, не подвергая их глубокому преображению, то как же он сможет что-либо добавить или убавить от себя, т. е. придать этим безразличным по существу предметам силу, необходимую для их впечатляемости? *(«Опыт словаря».)*

*

Картина. Создание картины; искусство вести ее от эскиза до законченной вещи. Это одновременно и знание и искусство. Чтобы действительно умело справиться с этим, безусловно необходим длительный опыт.

Искусство так безгранично, что для надлежащей систематизации руководящих положений, которым в сущности подчинена любая сфера искусства, понадобилась бы целая жизнь. Прирожденные таланты чутьем находят способы выражения своих замыслов. Воплощение идеи подвигается у них сквозь смесь *непроизвольных порывов*, вдохновения и *смутных поисков* с таким обаянием, которого, пожалуй, не найти в произведении законченного мастера.

В молодом даровании есть что-то наивное и смелое, напоминающее прелесть детства и его счастливое равнодушие к условностям, тяготеющим над людьми зрелого возраста. Поэтому гораздо удивительнее, когда смелость обнаруживают знаменитые мастера на склоне своего творческого пути. *Дерзать*, когда рискуешь уже достигнутыми в прошлом завоеваниями,—бесспорный признак большой силы.

В искусстве особенно необходима большая глубина чувства, чтобы сохранить оригинальность мыслей и не погрязнуть в рутине, скатиться в которую склонен роковым образом даже талант. Художнику, который большую часть своей жизни проработал, приучив публику к блеску своего гения, чрезвычайно трудно не повторять себя, не возобновлять, так сказать, вспышек своего таланта, чтобы в свою очередь не скатиться в то самое болото банальности и общих мест, которое является уделом стареющих людей и школ.

Глюк [53] дал самый примечательный пример той силы воли, которая в сущности была лишь силой его гения. Россини постоянно стремился в своем творчестве избегать штампа, чтобы всякий раз предстать новым, вплоть до своего последнего шедевра, которым преждевременно замкнулась его блестящая вереница шедевров. *(«Опыт словаря».)*

*

Смелость. Не следовало бы, однако, приписывать эту смелость, составляющую обаяние великих художников, единственно дару обновления или омоложения таланта новыми средствами воздействия. Есть люди, сразу же обнаруживающие всю меру своего дарования. Высшее однообразие является их самым выдающимся качеством. Микеланджело не меняет облика того страшного таланта, который сам обновил все новые школы и наложил на них печать непреодолимого порыва.

Рубенс сразу стал Рубенсом. Примечательно, что он даже не менял манеры своего письма, что он очень мало видоизменил его, даже уловив манеру своих учителей. Если он делает копии с Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана—а копирует он, не переставая,—то в них он гораздо больше похож на Рубенса, чем в своих оригинальных картинах. *(«Опыт словаря».)*

*

Подражание. Считается установленным, что то, что называют творчеством великих художников, есть только особая для каждого манера видеть вещи, группировать их и отображать природу. Но эти великие люди не только ничего не сотворили в прямом смысле слова, что означает: из *ничего* сделать *нечто*, но и, кроме того, должны были для сформирования или постоянной тренировки своего таланта подражать своим предшественникам и подражать им сознательно или бессознательно, почти непрерывно.

Рафаэль, величайший из живописцев, обнаружил в подражании исключительное усердие: подражание учителю, которое оставило в его стиле черты, никогда неизгладившиеся, подражание античному искусству, подражание своим предшественникам, но с постепенным освобождением от пеленок, в которых он их застал, подражание своим современникам и иностранным школам, как например, немцу Альбрехту Дюреру, Тициану, Микеланджело и т. д.

Подражатели. Можно сказать про Рафаэля, про Рубенса, что они очень много занимались подражанием, но было бы клеветой назвать их *подражателями.* Правильнее будет сказать, что у них было много подражателей, более озабоченных копированием их стиля в своих посредственных работах, чем развитием своего собственного стиля. Эти живописцы сложились в про-

цессе подражания великим мастерам, но копировали *стиль* последних в собственных работах, отразив в них лишь самые слабые стороны этого стиля в силу отсутствия оригинальности...[54]. *(«Опыт словаря».)*

1860

Архитектура. В наши дни архитектура пришла в полный упадок. Это искусство не знает больше своего места. Оно стремится к новизне, но у него нет новых идей. Вместо столь вожделенной новизны получается причудливость, в которой мало нового и оригинального именно потому, что его так домогались. Древние достигли вершин совершенства постепенно, не вдруг, не убеждая себя в абсолютной необходимости удивить умы. Они поднимались шаг за шагом, почти не сомневаясь в конечном совершенстве, которое явилось продуктом гения, опирающегося на традицию. На что рассчитывают архитекторы, порывая решительно со всеми традициями?

В наше время говорят, что пресытились греческой архитектурой, к которой римляне, при всем их величии, относились с уважением, если не считать некоторых видоизменений, внесенных ими сообразно с их потребностями. После сумерек средневековья Возрождение явилось поистине эпохой хорошего вкуса, т. е. здравого смысла или, иначе говоря, прекрасного во всех областях творчества. Эпоха Возрождения возвратила архитектуру к этой дивной пропорциональности, в которой нужно признать неоспоримую силу в противовес всем претензиям на оригинальность. Наши современные потребности, столь разнящиеся во многих отношениях от потребностей древних, чудесным образом приспосабливаются к этим пропорциям. Обилие воздуха, света, широкий простор, грандиозность общего вида—все больше и больше отвечают потребностям наших расширяющихся мало-помалу городов и жилищ. Замкнутая и тревожная жизнь наших предков, вечно обеспокоенных в своих домах самозащитой, выслеживанием нападающего через амбразуры, в которые едва проникает дневной свет, узкие улички, враждебные развернутым линиям, которые вводит античный гений, соответствовали нуждам общества, угнетенного и вечно находившегося настороже.

Чего же хотят от нас эти строители модных построек Парижа XIX века? Разве не кажется, что через каждую из этих

амбразур, которые они называют окнами, вот-вот увидишь людей с аркебузами в руках или стремительно падающую за дверьми спускную решетку с огромными петельными крюками и с угрожающим оскалом гвоздей.

Архитекторы слагают с себя ответственность за свои постройки. Среди них есть такие, которые не надеются на собственные силы и на своих собратьев по искусству, чистосердечно заявляя, что нет уже больше изобретателей и что даже самая изобретательность более невозможна.

Итак, нужно возвращаться к прошлому, а поскольку античный стиль, по их мнению, уже отжил свое время, то они вдохновляются готикой. В этом обновлении готика представляется им чем-то новым по той лишь причине, что она давно вышла из употребления. Чтобы казаться новыми, они набрасываются на готику. Какая готика и какая новизна! Некоторые из них простодушно уверяют, что круг замкнут, что греческие пропорции утомляют их своей монотонностью. Они говорят, что нет другого пути, кроме возврата к пропорциям памятников эпохи варварства. Если бы еще они пользовались пропорциями этого, считавшегося навсегда похороненным искусства, добавляя к ним несколько блесток собственного изобретательства... Они ничего не изобретают, они просто калькируют готику[55]. *(27 января.)*

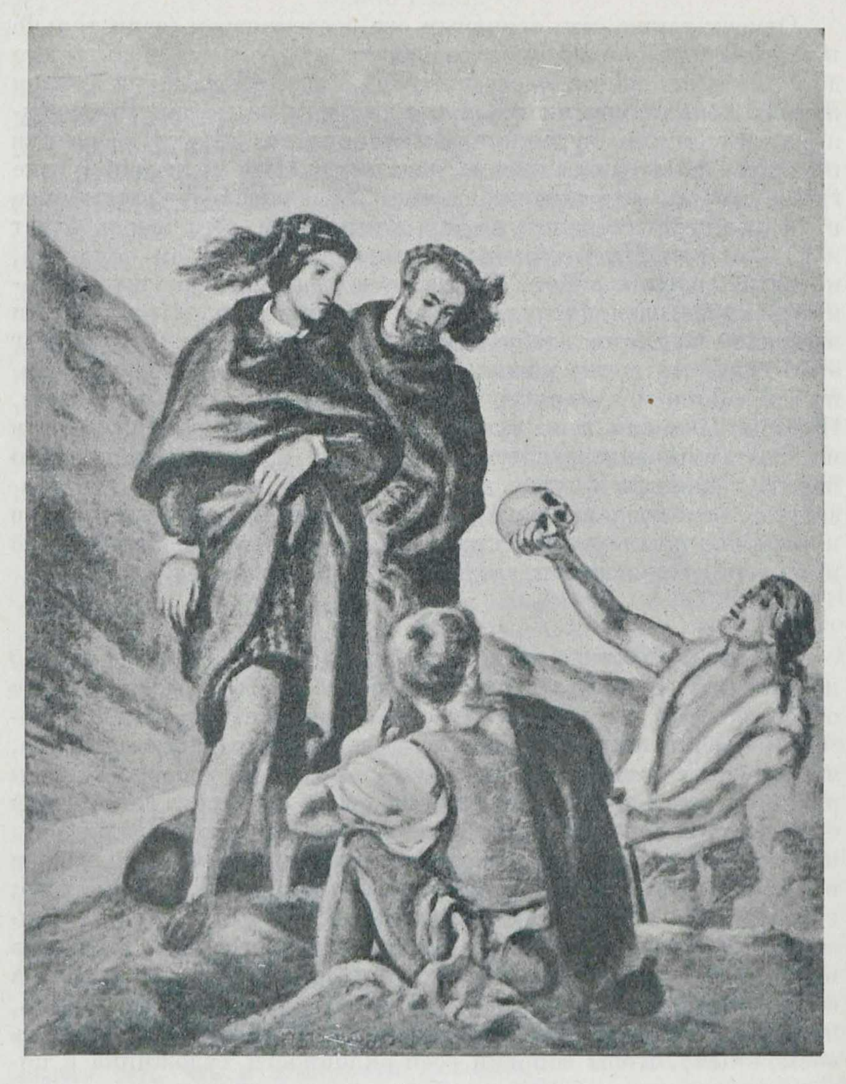
*

Этот Рубенс великолепен. Какой волшебник! Иногда я сержусь на него, браню его за грубые формы, за отсутствие утонченности и изящества. Насколько он выше всех этих маленьких достоинств, которые у других составляют весь их багаж. Он имел, по крайней мере, мужество быть самим собой; он навязывает вам эти так называемые недостатки, придающие только большее значение силе, увлекавшей его самого и нас подчиняющей своему влиянию, вопреки тем правилам, которые пригодны для всех, кроме него. Бейль, оценивая старые произведения Россини, ставил их выше его последних вещей, которые, однако, толпе нравятся больше. Свою оценку он обосновывал тем, что в молодости Россини не стремился сочинять «громкую» музыку, и это правильно. Рубенс не исправлял себя и хорошо делал. Разрешая себе все, он уносит вас за такие пределы, каких едва достигают наиболее крупные живописцы. Он владычествует над вами, он подавляет вас силой своей огромной независимости и смелости.

Отмечу также, что основным его достоинством (если только возможно, не погрешив, предпочесть какое-либо одно из его достоинств) является чрезвычайная рельефность, иначе говоря изумительная жизненность. Без этого дара нет великого художника. Великими художниками становятся, только разрешив проблему рельефного письма и глубины. Мне кажется, я уже где-то говорил, что находились люди, обладавшие секретом даже в скульптуре создавать нерельефные вещи. Эта мысль будет ясна для каждого одаренного некоторым чувством человека, который сравнит работы Пюже со всевозможными скульптурными произведениями, не исключая античных. При помощи выпуклой лепки он отображает жизнь так, как никто не мог этого сделать. То же можно сказать и о Рубенсе среди живописцев. Тициан, Веронез кажутся рядом с ним плоскими. Попутно заметим, что Рафаэль, несмотря на малую красочность и недостаточную воздушную перспективу, чрезвычайно выпукло передает каждую фигуру в отдельности. Нельзя того же сказать об его современных имитаторах. Находят удовольствие в исканиях плоскостного, столь почитаемого сегодняшней модой в искусстве, включая и архитектуру. *(21 октября.)*

*

Реализм. Реализм следовало бы определить, как *антипод* искусства [56]. В живописи и скульптуре он, быть может, более отвратителен, чем в исторических сочинениях и романе. О поэзии и говорить не приходится уже в силу того обстоятельства, что орудием поэта является такая абсолютная условность, как размеренная речь, сразу поднимающая человека над прозой обыденной жизни; выражение *реалистическая поэзия* должно бы казаться забавным терминологическим противоречием, если вообще мыслима такая уродливая концепция. Что, например, считалось бы в скульптуре реалистическим искусством? Обыкновенные муляжи, сформированные по натуре, были бы всегда выше самого блестящего подражания, которое только способна создать человеческая рука. Можно ли в самом деле думать, что дух художника водит его рукой, и в то же время считать возможным, чтобы вопреки всей склонности художника к подражанию эта своеобразная работа руки не носила бы окраски его духа. Ведь для этого пришлось бы допустить, будто достаточно лишь глаза и руки для создания не то что верного подражания, но вообще чего бы то ни было. Для того чтобы реализм



Э. Делакруа. Гамлет и могильщики

не был бессмысленным словом, по меньшей мере понадобилось бы, чтобы все люди обладали одинаковым душевным строем и одинаковым пониманием вещей и восприятием мира.

Надо посмотреть мои заметки в голубых памятных книжечках [57] по поводу противоречия в области театра между системой, стремящейся точно воссоздавать события так, как они происходят в действительности, и системой, располагающей и представляющей события в известном порядке, организованном в интересах определенного воздействия на зрителя. В самом деле, разве не оказание такого воздействия является высшей целью всякого искусства? Разве призвание художника заключается в том, чтобы только подготовить материал, предоставляя каждому зрителю на свой лад извлечь из этого то или другое удовольствие? Независимо от интереса, связанного с движением простой и ясной композиции, с очарованием искусно построенных ситуаций, есть особый моральный смысл в том, что даже басня не просто излагается, а раскрывается так выпукло, чтобы зритель или читатель незаметно для самих себя оказались увлеченными и очарованными. Что же я нахожу в многочисленных новых произведениях? Перечисление всего того, что нужно представить читателю, в особенности всяких материальных вещей, крохоборческое изображение персонажей, которые не обрисовываются сами собою своими поступками. Кажется, будто я вижу те площадки строек, где взору предстают отдельные обтесанные камни разрозненно и вне связи с их местом в будущем сооружении. Я различаю их один за другим, вместо того чтобы видеть свод, галлерею и, кроме того, целиком весь дворец, где карнизы, колонны, капители, даже статуи образуют единый ансамбль, грандиозный или просто приятный и где все части спаяны и согласованы мудрым искусством.

В большинстве новых произведений я вижу, как автор с одинаковым усердием старается описать какой-нибудь второстепенный персонаж и те персонажи, которые должны быть выдвинуты на первый план. Он из кожи лезет, чтобы показать мне со всех сторон мелкое эпизодическое лицо, появляющееся лишь на одно мгновение, и в результате фиксирует на нем мысль читателя, как на герое повествования. Необходимость самоограничений—таков основной принцип композиции.

Разрозненные портреты, с каким бы совершенством они ни были исполнены, не образуют картины. Требуется осо-

бое чутье, чтобы создать единство, и это единство получается показом только того, что заслуживает быть.

Искусство, поэзия живут вымыслами. Предложите настоящему реалисту написать сверхъестественные предметы: бога, нимфу, фурию, все эти увлекательные фантазии.

Фламандцы великолепно живописали сцены обыденной жизни, внося в них, как ни странно, элемент идеализации, присущий этому жанру, как и всем остальным. Но эти же фламандцы обычно терпели неудачу (исключая Рубенса) в мифологических или даже просто героических и исторических сюжетах, в басенных сюжетах и в мотивах, позаимствованных из поэзии. Они окутывают драпировками и мифологическими аксессуарами фигуры, писанные с натуры, т. е. обыкновенных фламандских моделей, делая это с такой же тщательностью, с какой изображали в иных случаях какую-нибудь трактирную сценку. Отсюда странные несообразности, превращающие какого-нибудь Юпитера или Венеру в переодетых обитателей Брюгге или Антверпена и т. п.

Реализм—великая надежда новаторов в те эпохи, когда исчерпавшие себя школы в целях возбуждения пресыщенных вкусов общества впадают в манерность и в конце концов вращаются в кругу одних и тех же выдумок. В одно прекрасное утро кто-то, выдающий себя за вдохновенного свыше, провозглашает возврат к природе.

В качестве наиболее показательного примера можно указать на Караччи, которые полагали, что омолаживают школу Рафаэля. Им казалось, что они обнаружили слабые места мастера в том, что относится к материальному подражанию натуре. В действительности же совсем нетрудно видеть, что произведения Рафаэля, как и Микеланджело, Корреджио и их наиболее знаменитых современников, обязаны своим обаянием главным образом воображению и что воспроизведение модели играет у них второстепенную и даже вовсе ничтожную роль. Караччи [58] (этого отрицать нельзя)—люди, весьма достойные, искусные и с большим художественным чутьем,—сказали себе в один прекрасный день, что следовало бы вернуться к тому, что ускользало от взора или, вернее, было предметом пренебрежения их предшественников. Само это пренебрежение, возможно, казалось им своего рода бессилием связать в единое целое разнохарактерные качества, составлявшие, по их мнению, неотъемлемую часть живописи. Караччи открыли

школы. Надо заметить, что благодаря им начали существовать школы в современном понимании этого слова, т. е. по преимуществу усердное штудирование живой модели, почти целиком вытеснившее серьезное внимание ко всем сторонам искусства, куда изучение модели входит лишь как один из составных элементов.

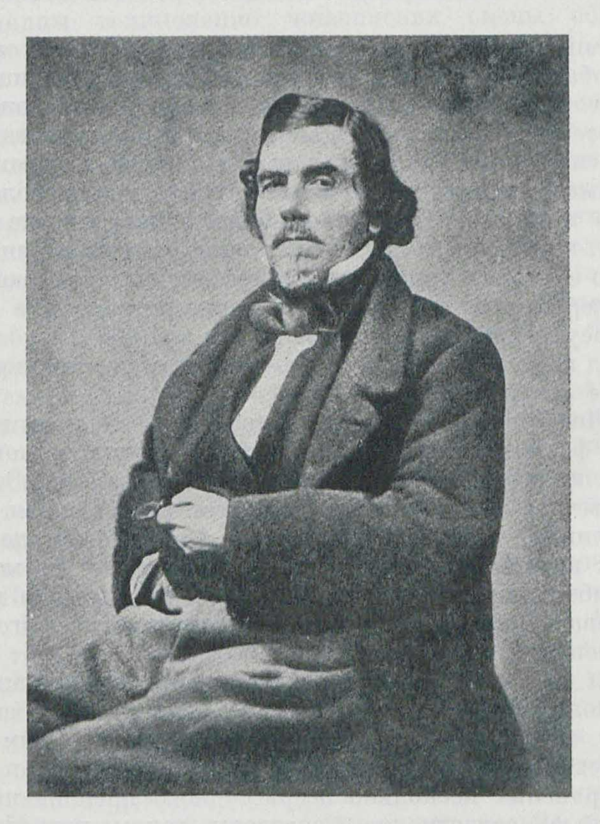
Несомненно, Караччи льстили себя надеждой, что они смогут без ущерба для размаха и глубокого чувства композиции включить в свои картины все детали более полного подражания натуре и таким путем подняться выше предшествовавших им великих мастеров. В короткое время они довели своих учеников и сами достигли подражания натуре, правда более реального, но этим они опустошили более существенные свойства картины, которая прежде всего должна быть обращена к воображению зрителя. Художники полагали, что средством достигнуть совершенства является превращение картин в собрание кусков неукоснительного копирования натуры...

Давид представляет собою своеобразное сочетание реалистического с идеальным.

Ван Лоо [59] уже не копировали модели, хотя тривиальность их форм опустилась до самого низкого уровня, они извлекали все из своей памяти и практического навыка. Это искусство отвечало потребностям момента. Фальшивая грация, безжизненные, далекие от природы формы были достаточны для этих картин, штампованных на один и тот же манер, без каких-либо оригинальных замыслов, без малейшего признака той наивной прелести, которая обеспечивает долговечность произведению школ примитивистов.

Давид начал с усердного подражания этой манере; это была школа, из которой он вышел. Лишенный, очевидно, достаточно яркой самобытности, но обладая большим чутьем, родившись к тому же в эпоху упадка этой школы и к моменту распространения несколько безрассудного преклонения перед античностью, отчасти же благодаря таким посредственным гениям, как Менгс и Винкельман [60], он в один счастливый момент был поражен вялостью и бессилием этих никчемных произведений той поры. Рост философских идей, совпавший с той же эпохой, идей величия и свободы народа, несомненно, способствовал пробуждению в нем отвращения к той школе, из которой он сам же вышел. Это отвращение, делающее честь его гению и больше всего оправдывающее его славу, привело

его к изучению античности. Он имел мужество отречься от всех своих навыков и, так сказать, замкнулся в Лаокооне, в Антиное, в Гладиаторе, во все зрелые построения античного гения. Он имел мужество перековать свой талант, походя в этом отношении на Глюка, который уже в преклонных летах отрекся от



Э. Делакруа (с фотографии 1862 г.)

своей итальянской манеры, чтобы черпать из более чистого и свежего источника. Он стал отцом всей новой школы в живописи и скульптуре; он произвел реформу вплоть до архитектуры, вплоть до повседневной бытовой обстановки. Геркуланум и Помпею он привлек на смену ублюдочному стилю Пом-

падур, и его принципы оказали такое воздействие на умы, что школа его была ничуть не ниже его и создала учеников, среди которых иные стоят на одном с ним уровне. В каком-то смысле он властвует еще и сейчас, и, несмотря на некоторые очевидные сдвиги вкуса, характерные для сегодняшней школы, вполне очевидно, что все берет начало от него и его принципов. Но что это были за принципы, где была их граница и был ли он им верен?

Несомненно, античность была основой, краеугольным камнем созданного им здания: простота, античная величественность, сдержанность композиции, умеренность драпировок, еще более несомненная, чем у Пуссена.

Давид сделал скульптуру в каком-то смысле неподвижной, так как его влияние господствовало в этом прекрасном искусстве в такой же мере, как и в живописи. Если Давид оказал столь сильное влияние на живопись, то влияние его на смежную и по сути чуждую ему область было еще значительнее. *(«Опыт словаря».)*

1862

Не следует быть несправедливым к нашей нации. Она показала в наши дни во всех областях искусства явления такого порядка, каким я не знаю равных ни у какого другого народа. После чудес Возрождения, когда наша скульптура сравнялась с итальянской и даже превзошла ее, Франция—это нужно сказать—пережила упадок, в чем так же, как и в шедеврах искусства, пример ей показала Италия. Господство Карачки, сильное и до сих пор еще, привело как в Италии, так и во Франции к целому ряду школ, способствовавших вырождению, среди которых последнее слово сказала школа Ван Лоо.

На долю нашей страны выпала роль в свою очередь восстановить вкус к простоте и прекрасному в искусстве. Труды наших философов пробудили чувство к природе и культ древних. Давид в своих картинах резюмировал этот двойной результат. Трудно себе представить, во что бы вылилась в его руках столь смелая для его эпохи новизна, если бы он обладал необыкновенными качествами Микеланджело или Рафаэля. Тем не менее он представил собой явление огромной важности среди всеобщего обновления в философии и политике. Великие художники продолжили начатое Давидом дело, а когда это

наследство, попав в менее способные руки, окажется ослабевшим (примеры чего время от времени показывали все лучшие школы), то вторичное обновление, по плодотворности идей напоминающее то, над которым работал Давид, покажет совершенно новые в истории живописи образцы искусства.

После Гро, происшедшего от Давида, но такого оригинального, Прюдон, сочетающий благородство античности с обаянием Леонардо и Корреджио, Жерико, более романтичный, но вместе с тем влюбленный в мощность флорентинцев, открыли бесконечные горизонты и *укрепили* новое искусство. *(9 октября.)*

1863

Лучшее достоинство картины—это когда она является праздником для глаза. Я не хочу этим сказать, что в картине не требуется здравого смысла. Это—как прекрасные стихи: весь здравый смысл всего мира не помешает им быть плохими, если они неприятны для слуха. Говорят: «*иметь слух*»... Не все глаза способны схватить изящество живописи. У многих людей глаз воспринимает неправильно или вообще инертен. Они совершенно ясно видят все предметы на картине, но самого тонкого в ней не видят. (*22 июня.*)[61]

ПРИМЕЧАНИЯ

Эжен Делакруа родился 26 апреля 1798 г. Отец его был видным государственным деятелем времен Директории (он занимал посты министра иностранных дел, посла в Голландии, префекта в Марселе и др.). С девяти лет Эжен Делакруа—ученик лицея в Париже, а семнадцати лет он поступает в ателье Герена, одного из наиболее известных представителей школы Давида. Влечение к живописи борется с интересом к музыке, и до конца своей жизни Делакруа отдает дань своей исключительной музыкальной одаренности.

К периоду ученичества у Герена относится сближение Делакруа с Теодором Жерико. В 1819 г., после смерти матери, Делакруа остается без средств, и Жерико уступает ему правительственный заказ на алтарную картину для монастыря Сакрэ Кэр в Нанте. Эта картина становится первой крупной работой молодого Делакруа. В 1822 г. Делакруа впервые выступает на Салоне (с картиной «Данте и Виргилий»). Критика встречает эту вещь почти единодушным осуждением, но гораздо более важной для

самого художника является похвала, произнесенная Антуаном Гро. Последний делает Делакруа предложение вступить в его мастерскую, но предложение это Делакруа отклоняет. Ради заработка Делакруа выполняет ряд литографий для юмористических журналов, одновременно готовясь к большому выступлению на Салоне 1824 г. Эта дата оказывается знаменательным этапом в его художественной биографии: «Хиосская резня», показанная им на этом Салоне, сразу ставит мастера в центр общественного внимания. Картина вызывает ожесточенные нападки с самых различных сторон. Гро, одобрительно отзывавшийся о первых шагах Делакруа, называет эту вещь «резней живописи». Даже Анри Бейль дает отрицательный отзыв.

К этому времени относится знакомство Делакруа с работами современных ему английских мастеров, из которых сильнейшее влияние оказывает на него Констэбль, выставивший в Париже ряд своих пейзажей. По признанию самого Делакруа, он под влиянием Констэбля переписывает заново некоторые свои полотна. В 1825 г. Делакруа отправляется в Англию, где пристально изучает старых английских мастеров (Рейнольдса, Тернера) и современников (Вильки, Лоуренса). На Салоне 1827 г. Делакруа выступает с 12 большими картинами (в том числе «Смерть Сарданапала», «Мильтон», «Казнь Марио Фальеро» и др.). В 1828 г. он получает заказ на большое полотно «Смерть Карла Смелого», а на Салоне 1831 г. выставляет свою знаменитую «Баррикаду» («28 июля 1830 г.»),—первую крупную вещь на актуальный сюжет после «Хиосской резни».

В 1832 г. Делакруа отправляется в большое путешествие на Восток. Это путешествие становится одним из наиболее значительных событий его биографии, оно дает всему его дальнейшему творчеству исключительно богатый материал. Впечатления, полученные от посещения Танжера, Орана, Марокко сопровождают Делакруа в течение всей его жизни. Он не перестает возвращаться к восточным сюжетам даже через несколько десятилетий после этого путешествия («Берег реки Себу в Марокко», 1859, и многие другие).

В 1834 г. Делакруа приступает к большим работам по монументальной живописи—росписи Пале де Бурбон, а с 1838 по 1848 г. создает громадные монументальные композиции для библиотеки в том же дворце, одновременно расписывая ряд помещений в Люксембургском дворце. В 1849 г. продолжаются работы этого порядка—создается роспись плафонов в галлерее Аполлона в Лувре (окончена в 1851 г.).

Академия четыре раза отвергала кандидатуру Делакруа, и он был избран лишь в 1857 г. (после смерти Delaроша).

Нет никакой возможности дать хотя бы краткий перечень крупнейших работ Делакруа—так неизмеримо обширно его художественное на-

Э. Делакруа. Набросок

следство; достаточно сказать, что наиболее полный каталог Робо насчитывает 9140 номеров, в том числе около тысячи масляных картин, свыше полутора тысяч пастелей и акварелей и т. д.

Обширно и литературное наследство этого художника. Его «Дневник» издан в трех томах, кроме того, объемистый том занят перепиской. «Дневник» Делакруа—книга исключительной идейной насыщенности, характеризующая громадное разнообразие и широту интересов автора, богатство его интеллектуальной жизни. Из этого обширного материала мы приводим избранные места, характеризующие общие эстетические воззрения мастера, трактовку отдельных проблем изобразительного искусства, оценки конкретных художественных произведений, мысли о других отраслях

искусства, высказывания по вопросам художественной техники, наконец отрывки из «Словаря», составлявшегося им и включенного впоследствии в «Дневник»*.

* * *

1. В тетради записей Делакруа, озаглавленной «Конец 1823 и начало 1824 г.», Делакруа пишет о смерти Жерико: «Смерть чудесного Жерико нужно причислить к самым большим несчастиям искусства нашего времени. Он промотал свою молодость, он был крайним во всем: любил садиться только на необъезженных лошадей и выбирал самых порывистых. Много раз видел я его вскакивающим на лошадь: он это делал почти неожиданно и уносился, едва очутившись в седле. Когда мы однажды обедали с ним и его отцом, он нас оставил до десерта, чтобы отправиться в Булонский лес. Он исчез молниеносно, не успев возвратиться, чтобы попрощаться с нами, и оставив меня за столом с добрым стариком. Через десять минут мы услышали сильный шум: он возвращался галопом, одна пола его костюма была оторвана. Лошадь придавила его где-то, вследствие чего и пострадала необходимая принадлежность туалета. Такого же рода случай был решающей причиной его смерти. Уже несколько лет, как его здоровье было сильно подорвано случайностями, являвшимися следствием его необузданности, которую он проявлял в любви, как и во всем. Но из-за этого он не лишал себя удовольствия верховой езды. Однажды, во время прогулки по Монмартру, лошадь понесла и сбросила его на землю. Этот случай вызвал у него вывих одного из позвонков, что в течение долгого времени сказывалось только в болях, неявлявшихся достаточно опасным симптомом. Био и Дюпюитрен обратили на это внимание, когда болезнь была уже почти неизлечима: он был осужден лежать в постели и менее чем через год—28 января 1824 г.—умер».

2. Резня в Хиосе.

3. *Дроллинг* (1876—1851)—живописец «исторического» жанра, ученик Давида.

4. Этюд портрета Елизаветы Сальтер, известной натурщицы.

5. В последнем абзаце речь идет о персонажах известной картины Жерико «Плот Медузы». Одну из фигур—именно человека, стоящего у переднего края плота,—Жерико писал с Делакруа.

6. Статья Делакруа о Микеланджело появилась в «Revue de Paris», в 1830 г.

7. *Джон Бернет* (1784—1862)—английский живописец и гравер.

8. В рукописи «Дневника» имя старательно зачеркнуто.

9. Речь идет об очень старом приеме. Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер и многие другие весьма часто им пользовались. Вот в чем он заключается: берут мягкий карандаш и закрывают один глаз, оставляя другой открытым против подвижной планшеты, с провернутыми в ней на разной высоте отверстиями, закрепляемой по желанию и помещенной на некотором расстоянии от стекла. Сквозь отверстие рассматривают часть находящегося перед глазами пейзажа. Остается только рассчитать линии, как они видны через стекло. Вместо мягкого карандаша, в те

---

* Примечания к «Дневнику» Э. Делакруа составлены при ближайшем участии И. Е. Хвойника.

времена, возможно и неизвестного, могли пользоваться пером и чернилами.

10. Об английском художнике Давиде Вильки см. выше примечание на стр. 306. В 1825 г. Делакруа писал из Лондона: «Я был у г. Вильки и лишь с этого момента я узнал и оценил его. Его законченные картины мне не понравились, а наброски и эскизы действительно выше всяких похвал. Как все художники всех времен и всех стран, он систематически портит все, что сделано им прекрасного». «Я видел у Вильки эскиз «Пуританин Кнокс, проповедующий перед Марией Стюарт». Не могу выразить, насколько это прекрасно, но боюсь, не испортил бы он его: это—его роковая мания».

11. *Персье* (1764—1838) и *Фонтэн* (1762—1853)—известные французские архитекторы, виднейшие мастера стиля «ампир», пользовавшиеся большим влиянием в первой четверти XIX века. Из их школы, кстати отметить, вышел арх. Монферран, строитель Исаакиевского собора, Александровской колонны и др.

12. К мысли о том, что природа не терпит правильных линий, Делакруа неоднократно возвращается в своем «Дневнике» и статьях по искусству.

13. Речь идет о знаменитой книге *Монтеня* (1533—1592) «Опыты» («Essais»), представляющей собою изложение мыслей этого писателя-философа в форме рассуждений-отрывков, несвязанных каким-либо строгим методическим планом и, несмотря на разделение по главам, напоминающих со стороны жанра скорее дневник. Сам Монтень в предисловии к «Опытам» так характеризует изложение своей книги: «Я люблю вольный разговор, простой и наивный, как в устной беседе, так и в письме: разговор сочный и живой, короткий и сжатый; не столько деликатный и живописный, сколько пылкий и резкий; скорее трудный, чем скучный, чуждый аффектации, неправильный, отрывистый и смелый; в нем каждый кусок заключает вполне законченную мысль, разговор не педантический, не монашеский (fratesque), не адвокатский, а скорее солдатский» (Montaigne. Essais, Ed. Garnier, P., t. I, p. 3).

14. *Пьер Пюже* (Pierre Puget, 1622—1694)—самый выдающийся из французских скульпторов XVII века. По характеру своего дарования Пюже во многом походил на Микеланджело, хотя и более академичен. Влияние Микеланджело и особенно Бернини довольно сильно заметно в его работах. Замкнутый, пренебрегавший расположением французского двора, Пюже при жизни пользовался гораздо меньшим успехом, чем его более удачливые, но менее даровитые современники, высокопарные скульпторы Куазевокс, Жирордан, Кусту. Лучшее произведение Пюже—статуя Милона Кротонского (Луврский музей). Делакруа необычайно высоко ценил Пюже и во многих отношениях ставил его в один ряд с античными мастерами. Горячей апологии Пюже, величайшего, по мнению Делакруа, гения скульптуры всех времен и народов, неоцененного и незаслуженно забытого, он посвятил особую статью (в журнале «Beaux Arts», 1844).

15. Mentem mortalia tangunt—латинское изречение, дословно значит: бренное касается мысли (ср. довлеет дневи злоба его).

16. Делакруа многократно выступал в печати со статьями по вопросам искусства, как например, о Микеланджело (1830 и 1837), о Пюже, о преподавании рисунка (1850), о Пуссене (1853), о «прекрасном»

(1854) и др. В связи с признанием Делакруа мучительности литературной работы, интересно привести следующую характеристику Делакруа-литератора, данную Бодлэром в его книге о Делакруа: «Литературные фрагменты великого живописца обнаруживают такую глубину мысли и такую ясность выражения, что было бы абсурдно думать, чтобы они писались с той же легкостью и уверенной беглостью, которая свойственна его кисти. Насколько он уверенно *писал* мысли на холсте, настолько же он был озабочен, что не сможет *живописать* свои мысли на бумаге. «Перо,—говорил он часто,—не мой инструмент: я чувствую, что мыслю правильно, но необходимость соблюдать порядок, которому я вынужден подчиняться, приводит меня в ужас. Поверите ли, что необходимость написать страницу причиняет мне мигрень» (Beaudelaire. L'art romantique. L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix).

17. Влияние англичанина *Констэбля* (1776—1837) на развитие колористической манеры самого Делакруа было весьма значительно; и об этом имеются признания в «Дневнике». Интересно отметить следующий факт: увидев в 1824 г. в Париже работы знаменитого английского пейзажиста, Делакруа, закончивший к этому времени свою известную картину «Резня в Хиосе», взял ее обратно из Лувра и в течение нескольких дней почти заново переписал ее.

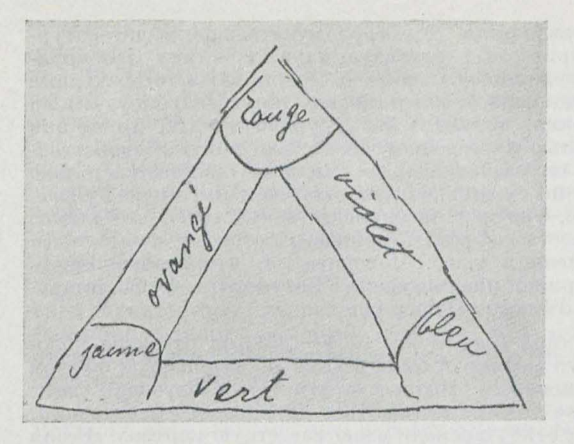
18. *Сутман* (1580—1653)—голландский живописец и гравер, ученик Рубенса.

19. Картина Рубенса, часть (ставень) триптиха «Чудесный улов» в церкви св. Марии в Мамене, где впоследствии Делакруа видел оригинал во время своей поездки в Бельгию (1850). В записи «Дневника» о посещении этой церкви Делакруа отмечает, что эта часть триптиха совсем уже почернела, и живопись ее трудно различима (Journal, t. II, p. 24).

20. *Гаспар-Жан Лакруа*—пейзажист, ученик Коро, род. в 1810 г.

21. Великий поэт *Шарль Бодлэр* (1821—1867) в своих многочисленных статьях и заметках о живописи уделял очень большое внимание творчеству Делакруа. В частности, в статьях и рецензиях Бодлэра о Салоне 1845 г., выставке 1846 г., Универсальной выставке 1855 г. много места отведено произведениям Делакруа. Салон 1859 г., явившийся для Делакруа особенно серьезным испытанием, послужил поводом для горячего выступления Бодлэра в пользу Делакруа. Последний в свою очередь писал Бодлэру в связи с его статьей: «Как мне достойно отблагодарить вас за это новое доказательство дружбы? Вы приходите ко мне на помощь в такой момент, когда я вижу себя изруганным и уничтоженным довольно большим количеством критиков, серьезных или считающихся таковыми. Счастливый нравиться вам, я нахожу в этом утешение после их нагоняев. Вы рассматриваете меня, как рассматривают только великих мастеров прошлого; вы заставляете меня краснеть, доставляя мне в то же время большое удовольствие: уж так мы созданы» («Письма», т. II). После смерти мастера Бодлэр выпустил этюд «Творчество и жизнь Эжена Делакруа», в котором он собрал свои воспоминания о художнике.

22. *Граф де Морни*—государственный деятель Второй империи, был министром внутренних дел, в 1854 г. — председателем законодательной палаты.



Э. Делакруа. «Треугольник цветов»

23. *Менсваль*, барон (1778—1850), — государственный деятель периода Первой империи, был секретарем Наполеона, автор мемуаров о Первой империи.

24. *Изабэ* (J. B. Jsabey, 1767—1855)—известный французский миниатюрист, пользовавшийся широкой популярностью в эпоху Директории, Империи и Реставрации. Состоял директором живописных мастерских севрской фарфоровой мануфактуры, а затем вице-директором королевских музеев.

25. *Елизавета Кавэ* (M-me Cavé), художница, выставлявшая свои работы на Салонах 1835 и 1836 гг. В 1853 г. она опубликовала книгу «Метод изучения рисунка без учителя», о которой Делакруа дал одобрительный отзыв в печати.

26. Эта запись в «Дневнике» посвящена посещению музея в Антверпене, где Делакруа познакомился с целым рядом картин Рубенса, в том числе с его «Воздвижением креста».

27. Плафон в галлерее Аполлона в Лувре.

28. Картина, о которой говорит Делакруа, была выставлена Курбэ на Салоне 1853 г. под наименованием «Деревенские девушки». Это — две купальщицы, из них одна изображена стоящей спиной к зрителю, а вторая — сидящей на траве (стр. 454).

29. *Антень* — местность недалеко от Шанрозэ, близ Парижа. В Шанрозэ Делакруа постоянно проживал на даче; в «Дневнике» имеется много заметок о постоянных его прогулках в окрестностях Шанрозэ.

30. *Доминико Чимароза* (1749—1810)—музыкант, композитор, выдающийся представитель неаполитанской комической оперы, одно время состоял придворным композитором в Петербурге, где ставились его многочисленные оперы (лучшая из них «Тайный брак»).

31. *М-м Вилло*—жена гравера Фредерика Вилло, близкого друга Делакруа.

32. «Плот Медузы»—знаменитая картина Жерико, старшего товарища Делакруа. Картина эта была выставлена еще за три года (1819) до появления на выставке первой большой работы Делакруа «Данте и Виргилий» (1822). Моделью для одного из персонажей картины служил сам Делакруа, позировавший Жерико. Делакруа изображен в персонаже, склонившимся над трупом, в котором Жерико изобразил самого себя. По поводу впечатления, произведенного еще незаконченной картиной на

молодого Делакруа, когда он впервые ее увидел в мастерской Жерико, имеется следующая запись в одной из тетрадей Делакруа: «Впечатление от нее было так живо, что, выйдя от Жерико, я от возбуждения бегом мчался, как сумасшедший, всю дорогу до ул. Плянш, где я тогда жил». В связи со взглядом Делакруа на творчество Жерико следует отметить, что первоначально восторженная оценка Жерико, которого Делакруа не раз сравнивает с Рубенсом, в последние годы дневниковых записей становится значительно сдержаннее, и с 1854 г. попадаются критические замечания о недочетах его картин в таких выражениях, которые свидетельствуют об охлаждении и довольно скептической переоценке Жерико (прим. 44).

33. Зал Энгра—имеется в виду декоративная работа Энгра в здании Hôtel de Ville в Париже, где исполнил ряд росписей и Делакруа.

34. Композиция, которую критикует Делакруа, сделана Энгром на сюжет «Апофеоз Наполеона». По поводу этой же композиции плафона в «Переписке» Делакруа, изданной М. Бюрти, имеется следующее характерное замечание о «собрате» по работе, т. е. об Энгре: «Я не знаю, будет ли удовлетворен в такой же мере, как я, мой прославленный собрат по плафону. Я же целиком разделяю ваше мнение, а именно, что камеи не созданы для воспроизведения их в живописи и что каждая вещь должна быть на своем месте». Редактор «Переписки» поясняет, что слово «камеи» относится к композиции «Апофеоз Наполеона» («Correspondance», t. II, p. 110—111 и «Journal», t. II, p. 317). Приведенный в тексте резкий отзыв об Энгре-живописце, как и другое не менее резкое суждение (спустя год, см. текст) о выставке Энгра, выделяется из категории неблагоприятных критических отзывов в «Дневнике» о творчестве тех или иных художников. Даже довольно резкий отзыв о несимпатичном Делакруа «реализме» Курбэ сопровождается безоговорочно-высокой оценкой «смелости кисти» и силы Курбэ и подчеркиванием качеств отдельных кусков на его картинах (см. выше, стр. 333). В этой исключительности суждения об Энгре нет, конечно, ничего удивительного, если принять во внимание, что Делакруа, как глава романтической школы и художник цвета по преимуществу, нашел в Энгре если не наиболее талантливого, то наиболее непримиримого противника из лагеря классиков «второго поколения», продолжавшего традиции Давида. Это взаимоотрицание, решительное и огульное, двух крупнейших художников эпохи, насколько можно судить по положительным высказываниям Делакруа о классицизме, о традициях античного искусства и о Давиде, конечно, не было отрицанием со стороны Делакруа в Энгре его античных пристрастий, а было боевым выражением полярности живописного и драматически-эмоционального начала романтизма одного и академически-линейного, внеколористического классицизма другого. Подобно тому как Делакруа мог «бить» Энгра по его самому слабому месту (недостаток колористического дарования), так и Энгр, в свою очередь, не жалел крутых выражений по поводу рисунка Делакруа.

35. *Шенавар*—живописец, ближайший друг Делакруа.

36. *Шарлэ* (Nicolas-Toussaint Charlet, 1795—1845)—французский живописец и график, учился у Гро, в 1817 г. выпустил первые свои литографии, обнаружившие в нем блестящий талант рисовальщика. Большим успехом пользовалась его литография «Гренадер при Ватерлоо», за которой последовал ряд других литографий и рисунков на сюжеты последних лет напо-

Э. Делакруа. Акварель (из марокканских этюдов)

леоновской эпопеи. В 1820 г. Шарлэ сближается с Жерико и сопровождает его в поездке в Англию. Большой интерес представляют литографии и рисунки Шарлэ на политические темы перед революцией 1830 г. Всего Шарлэ оставил свыше 1000 литографий, около 1500 акварелей и рисунков сепией. О жизни и творчестве Шарлэ см. M. de la Combe. Charlet, sa vie, ses oeuvres, ses lettres. Делакруа высоко ценил своеобразное дарование Шарлэ.

37. Речь идет о картине на конкурс, объявленный правительством в 1831 г., на сюжет из революции 1789 г. «Мирабо, отвечающий маркизу де Брезе». Делакруа, как и Шенавар, принимал участие в конкурсе. Композиция, о которой говорит Делакруа, должна была, по заданию, вопроизводить знаменитый протест собравшихся в Версале депутатов «третьего сословия», отказавшихся очистить зал заседания после ухода Людовика XVI из собрания. Сюжет относится к тому моменту, когда королевский церемониймейстер де Брезе обращается к депутатам с требованием исполнить приказ Людовика и покинуть зал. После нерешительной реплики председателя де Бальи, Мирабо выступает вперед и, по словам Луи Блана, громко заявляет де Брезе: «Объявляю вам, что если вам поручено заставить нас уйти отсюда, то вы должны спросить приказаний об употреблении силы, потому что мы не покинем наших мест иначе, как под угрозой штыков» (Луи Блан. История французской революции. Русский перевод, СПБ, 1907, т. II, стр. 238).

38. Об этом моменте события упоминает и Луи Блан (там же, стр. 239).

39. «Галлерея Аполлона»—в Луврском музее.

40. *Бонасоне* (Giulio Bonasone, 1510—1572)—итальянский живописец и гравер, автор множества гравюр с лучших картин Рафаэля, Микеланджело, Дж. Романо, Тициана и др. Ему принадлежит также ряд гравированных портретов, в том числе Рафаэля, испанского короля Филиппа II, Микеланджело и др.

41. *Приматиче* (Francesco Primatice

или Primaticcio, 1490—1507)—итальянский живописец и архитектор, ученик Дж. Романо. Работал во Франции при Франциске I, по заказу которого выполнил декоративные работы в замке Фонтенбло. Оказал заметное влияние на французских художников, в частности на Ж. Гужона.

42. *Барон Швиттер*—художник и коллекционер, друг Делакруа, оставивший ему по завещанию ряд картин старых мастеров.

43. *Уэст* (Benjamin West, 1738—1820)—выдающийся американский живописец, работавший главным образом в Англии.

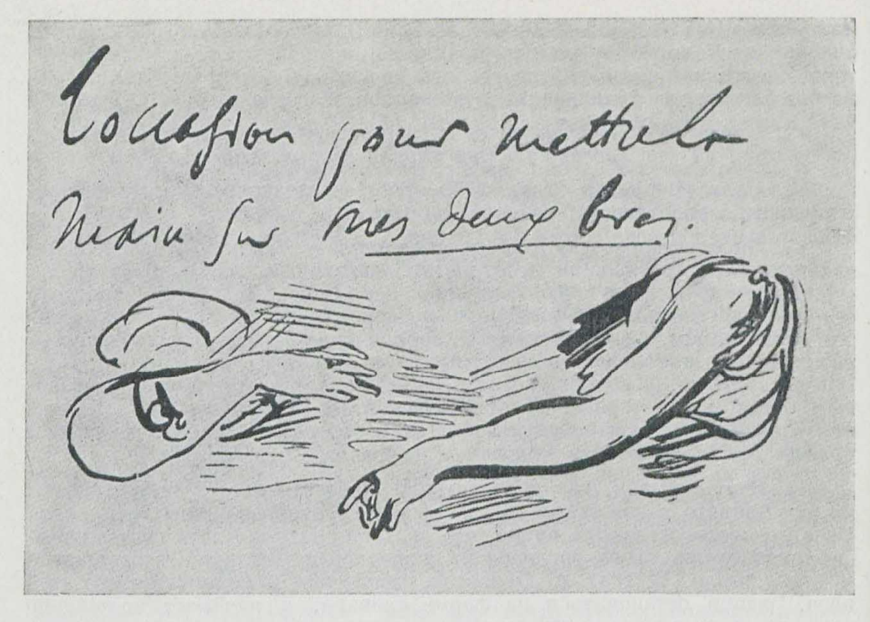
44. Оценка творчества Жерико претерпела у Делакруа значительные изменения на протяжении десятилетий. Связанный с Жерико дружбой в ученические годы и преклонявшийся перед ним, Делакруа оплакивал его раннюю смерть как величайшую потерю для французского искусства (см. выше прим. 1). В последний период своего творчества Делакруа ревизует многие оценки молодых лет, и особенно резкая переоценка постигает Жерико. Живопись последнего не удовлетворяет Делакруа главным образом со стороны колористической,—ведь именно к проблемам этого порядка приковано внимание Делакруа, и его формальные оценки прежде всего исходят из критериев, связанных с цветом.

45. Этот отрывок, как и следующие, представляет собою фрагменты из задуманного художником «Философского словаря изящных искусств». Из «Дневника» Делакруа видно, что он давно задумал дать систематическое изложение своих взглядов на живопись и постоянно возвращался к этой мысли. В 1857 г. Делакруа приступает к осуществлению этой идеи, решив остановиться на форме словаря, и начинает постепенно заносить в свои тетради черновой текст словаря в виде фрагментов под общим заголовком «Опыт словаря изящных искусств» («Essai d'un dictionnaire des Beaux Art»). Все эти фрагменты с выделением в подзаголовке каждого терминологического задания вошли в состав изданного «Дневника» независимо от алфавитного порядка, а в хронологическом порядке их записей.

В рукописях Делакруа находим следующий проект предисловия к словарю: «Этот маленький сборник является трудом человека, который провел всю свою жизнь, занимаясь живописью. Он не может претендовать на что-либо иное, как только на то, чтобы поделиться теми немногими познаниями по каждому предмету, которые он успел приобрести, и дать некоторые сведения, основанные на собственном его опыте. Мысль—написать книгу—его пугала. Необходим большой талант в композиции, чтобы включить в книгу то, что нужно, и поместить в ней все то, что нужно... Ему казалось, что словарь—не книга, даже когда он целиком выливается в ту же книгу. Каждая статья отдельно выходит лучше и оставляет больший след в сознании читателя. Кажется, что в сочинении, написанном по всем правилам, недостатком является то, что читателю не остается ничего самому додумать, чтобы извлечь из своего чтения какую-нибудь пользу... и т. д. Никаких обязательных переходов от одной мысли к другой».

46. См. выше прим. 45. Этот отрывок («Фреска») должен был войти в «Опыт словаря».

47. Попытку Делакруа дать обстоятельную историческую оценку идей и творчества Давида см. на стр. 373 под заголовком «Реализм».



Э. Делакруа. Автограф и рисунок пером

48. Латинский текст формулы сенсуализма, в силу которого всякое познание выводится из чувственного ощущения. Дословно означает: «ничего (нет) в интеллекте, чего раньше не было бы в чувственном восприятии».

49. См. ниже прим. 58.

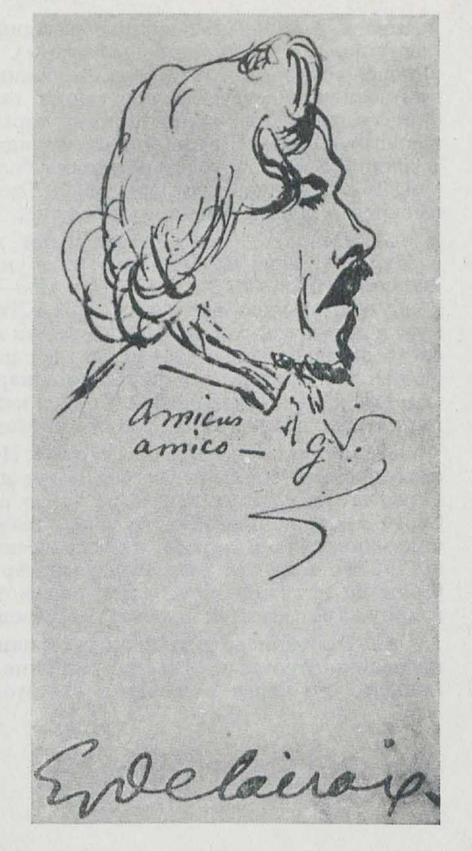
50. Исключительно высокая оценка Тициана сложилась у Делакруа лишь к концу его жизни, а не сразу, как это, например, имело место по отношению к Рубенсу, самому любимому художнику Делакруа, неизменно вызывавшему в нем восторг. Как и в отношении Рафаэля, взгляд Делакруа на Тициана сильно меняется в более поздние годы по сравнению с ранними записями «Дневника». Еще в 1847 г. Делакруа отмечает по поводу Тициана: «Не происходит ли некоторая холодность, которую я всегда чувствовал в себе по отношению к Тициану, оттого что я никогда не знал, в чем обаяние его линий?» («Дневник», т. II, запись от 7 марта 1847 г.).

51. В оценке Рафаэля во взглядах Делакруа произошла эволюция, обратная той, которая имела место в отношении Тициана. В 1830 г. Делакруа посвятил Рафаэлю большой этюд (в «Revue de Paris»), где признает его «непревзойденным» никем из художников в смысле воздействия на зрителя вследствие «непреодолимого очарования его поистине божественной грации». В записи «Дневника» от 6 июня 1851 г. Делакруа проводит сравнение Рафаэля с Рембрандтом, со всей категоричностью высказываясь в пользу последнего (стр. 329).

52. *Мерсе* (Frédéric-Bourgeois de Mercey, 1808—1860)—художник и писатель, с 1853 г.—член парижской Академии изящных искусств, правительственный директор Управления изящных искусств.

53. *Глюк Христоф-Валлибальд* (1714—1785)—знаменитый немецкий композитор, автор «Орфея», «Альцеста», «Ифигении в Авлиде», «Ифигении в Тавриде», «Армиды» и других опер, симфоний и т. д. Оказал сильнейшее влияние на направление французской музыки. С его именем связана целая революция в области оперного искусства. Делакруа имеет здесь в виду тот перелом, который наступил в творчестве Глюка с 1762 г., когда он резко повернул от чисто итальянского стиля своих прежних опер, чтобы в ряде последовавших произведений выступить в качестве гениального основоположника новой драматической оперы, освобожденной от традиционного лощеного жеманства и связанной с культурой древней греческой драмы (см. Е. Браудо. Всеобщая история музыки, 3 тома, 1921—1927).

54. Этот фрагмент обрывается на полуфразе.



Э. Делакруа. Автопортрет

55. Делакруа имеет здесь в виду так называемое неоготическое направление в архитектуре—одну из разновидностей архитектурной эклектики, господствующей во Франции после упадка стиля «ампир».

56. Из всего контекста этого отрывка и из многочисленных высказываний автора в других местах «Дневника» совершенно очевидно, что здесь под именем реализма Делакруа имеет в виду тот метод творчества, который по современной терминологии должен был бы носить наименование натурализма.

57. Делакруа заносил некоторые из вошедших в «Дневник» записей в особые записные книжечки, но запись, на которую здесь имеется ссылка, осталась, по словам издателей, неразысканной.

58. *Караччи Людовико* с двоюродными братьями *Агостино* и *Аннибале*—основатели ставшей знаменитой школы в Болонье (1575), так

называемой болонской школы, названной ими Academia degli incaminati («вступивших на правильный путь»). Болонская школа стала главной школой искусства XVII века. Болонцы эклектически восприняли традиции великих мастеров Возрождения, стараясь сочетать в некий механический сплав их разнохарактерные черты (в части композиции и рисунка главным образом Рафаэля и Микеланджело, в колорите—Тициана и Корреджио). К наиболее знаменитым «болонцам» принадлежат Доминикино (ум. 1641), Гвидо Рени (ум. 1642), Гверчино (ум. 1666); произведения их имеются в ленинградском Эрмитаже.

59. *Ван Лоо* Якоб—голландский художник, переселившийся в 60-х годах XVII века во Францию, и внуки его *Карл* (1705—1765) и *Жан-Батист* (1648—1745). Якоб Ван Лоо—выразитель легкой жизни и похождений придворной знати эпохи Людовика XV. Жан приобрел широкую известность главным образом как портретист французского и английского высшего света. Наибольшую известность приобрел Карл, наиболее даровитый, выдвинувшийся своими картинами на исторические сюжеты, «первый художник короля». Более академичный и сухой, чем его сверстник Буше, Карл Ван Лоо во многом сходен с ним по своей манере.

60. *Винкельман Иоганн-Иоахим* (1717—1768)—знаменитый немецкий археолог и историк искусства, изучал классические древности, посетил Геркуланум и Помпею вскоре после их раскопки из-под лавы Везувия. Своей «Историей античного искусства» (изд. в 1764 г.) сильно способствовал оживлению интереса к классической древности. Книга Винкельмана в 1764 же году была переведена на французский язык и пользовалась во Франции громадным успехом, содействуя усвоению античных традиций в искусстве (имеется русский перевод).

61. Эта запись, сделанная карандашом и помеченная 22 июня 1863 г.,—последние строки в записной книжке Делакруа. Художник скончался меньше, чем через 2 месяца после этой даты,—13 августа 1863 г.

КАМИЛЛ КОРО

1796—1875

Из записной книжки

Я знаю по опыту, что очень полезно начисто рисовать свою картину на белом полотне, сделав раньше набросок на серой или белой бумаге, затем писать картину по частям, исполняя, насколько возможно, все сразу, чтобы доделывать впоследствии только немногое, когда уже все покрыто живописью. Я заметил, что все что написано с первого раза, было более свободно, более красиво по форме, и при этом удавалось пользоваться большими возможностями; когда же возращаются к вновь начатому, часто теряется первоначальный гармоничный колорит. Я думаю, что этот прием особенно хорош при изображении растительного мира, который требует большей непринужденности. Здания и вообще предметы более правильные требуют всегда больше точности. Я вижу также, как строго надо следовать природе и не довольствоваться наброском, сделанным наспех. Сколько раз я сожалел, рассматривая свои рисунки, что у меня нехватило времени поработать над тем или иным еще с полчаса. В том виде, до которого я их довел, теперь они лишь путают меня и дают мне только смутную идею. Стоит им только немного потереться во время путешествия—и я в них ничего не разберу. Нужно бы было позаботиться закрепить их молоком. Надо всякое дело доводить до конца.

*

Я никогда не торопился переходить к деталям; массы и характер картины меня интересовали прежде всего... Когда уже это как следует установлено, тогда я дохожу до тонкостей формы и цвета. Я возвращаюсь беспрестанно, не останавливаясь ни перед чем, и без системы.

К. Коро. Пейзаж

*

Человек имеет право избрать профессию художника только после того, как он распознает в себе живую страсть к природе и расположение следовать ей с такой настойчивостью, которую ничто не сможет ослабить. Не иметь жажды одобрения, ни денежной прибыли. Не обескураживаться порицаниями, которые могут навлечь его произведения; ему нужно быть одетым в броню сильного убеждения, которая заставит его итти прямо к цели, не боясь никаких препятствий. Непрерывная работа—то наблюдение, то исполнение. Неуязвимое самосознание. Если он создает произведение, в котором заметен бросающийся в глаза недостаток, он, исполненный этим самосознанием, в конце концов добивается успеха. Не делаешься художником в один день. Если даже он продолжает делать ошибки, самосознание спасает его. А если он видит все черным? Познавая себя, он приведет все в соответствие и со временем будет приближаться к природе со дня на день. Важно писать только то, что видишь и как видишь. Единственная опора, которой он может пользоваться время от времени, чтобы укрепить свое развитие,—это бросить взгляд на произведения мастеров и притом наилучших: Микеланджело, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Гольбейна, Корреджио, Тициана, Пуссена, Лесюэра, Клода Лоррена, Хоббемы, Терборга, Метсю, Каналетто. Их вдохновения должны только облегчить развитие его приемов.

Письмо к Дювернуа

Рим, 27 марта 1828 г.

Мой дорогой Дювернуа!

Я уже давно должен был бы вам ответить на ваше любезное письмо от сентября прошлого года. Оно доставило мне большое удовольствие. Итак, вы нашли, что я сделал успехи: это ободряет меня, и я намерен предаться новым исканиям в моей последней кампании. Правильно говорят, что чем больше идешь вперед, тем более встречаешь трудностей. Есть некоторые области живописи, которыми я хотел бы заниматься, но которые кажутся мне неприступными. Исходя из этой именно точки зрения, я не решаюсь приступить к картине, наброски к которой я сделал в начале зимы. Погода была постоянно хорошая, и я часто выходил. Я не мог сидеть в мастерской. У меня явился проект покинуть Италию в будущем сентябре, вернуться в Париж,

и, обняв всех вас, заниматься серьезно. Вы представляете мое счастье среди моих родных и друзей; я погружаюсь всецело в работу над моими картинами; неразвлекаемый более прекрасным небом и прекрасной местностью, я вхожу всецело в мою работу, а после труда у меня перспектива приятного вечера, чтобы отдохнуть и освежиться для будущего дня. Вот уже 12 лет, как я мечтал об этом счастье, я достиг его, наконец; пусть не отнимет его у меня судьба. У меня есть проект отправиться в мае на некоторое время в Неаполь. Оттуда я вернусь в окрестности Рима, где я буду стараться *понять силу и грацию природы*. Я счел бы себя счастливым, если бы мне удалось привезти несколько этюдов, более удовлетворительных по исполнению. Я постараюсь сделать их немного, но самым лучшим образом.

В настоящий момент в Риме я делаю этюды на воздухе; я пишу красками и рисую костюмы, и, кроме того, делаю несколько композиций, пока я еще нахожусь в этой стране. Если бы вы знали, насколько я поглощен своей работой, может быть мне простили бы мою неаккуратность. Когда в Париже вы увидите все, что я написал, вы не осудите этого, понимая, что мне нелегко было все это исполнить.

Один из моих товарищей только что получил маленький журнал Салона: «Господин Коро, № 221—222, хороший колорит, острый эффект, прозрачность: мы приглашаем его лучше рисовать и разнообразить формы деревьев». Согласно вышесказанному, мне не приходится слишком жаловаться на этот Салон. Но это еще не все; не надо останавливаться на достигнутом: меня будут обвинять, если я не буду двигаться вперед.

Из записной книжки

Пусть вами руководит одно только ваше чувство. Однако так как мы не более, чем простые смертные, мы легко можем впасть в ошибку: прислушивайтесь к своим наблюдениям, но следуйте только тем, которые вы поймете и которые должны слиться в вашем чувстве. Сила—в покорности ему. Следуйте своим собственным убеждениям. Лучше быть ничем, чем быть эхом живописи других. По словам мудреца, когда следуют за кем-либо, всегда остаются позади. Прекрасное в искусстве—это истина, слитая с впечатлением, которое вы получили при созерцании природы. Я поражен при виде какого-либо места.

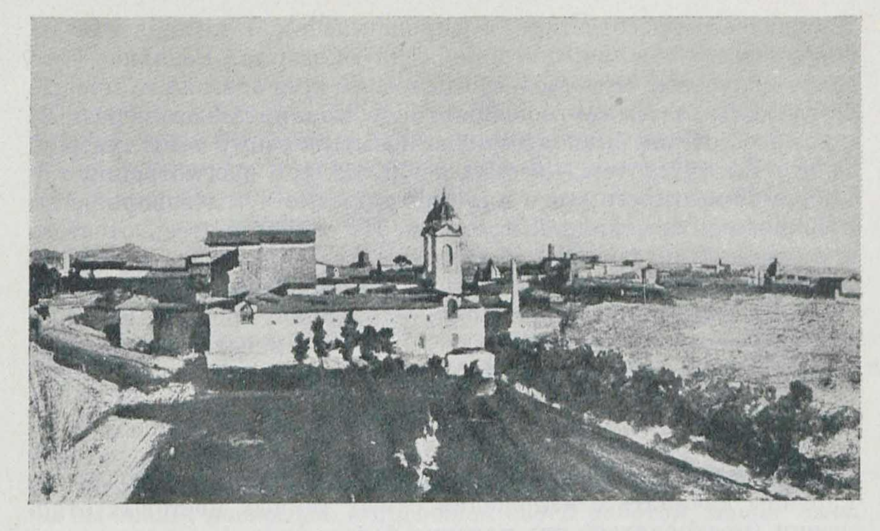
Добиваясь добросовестного воспроизведения, я не теряю ни на одну минуту эмоции, которая меня охватила. Реальное—это часть искусства; чувство—его целое. В природе ищите прежде всего форму, затем соотношения тонов, колорита и его передачи, и все это должно быть подчинено испытываемому вами чувству. То что мы чувствуем,—весьма реально. При рассмотрении той или иной местности, того или иного предмета мы взволнованы проявлением изысканной прелести. Не отделывайтесь от этого впечатления и, добиваясь верности и точности передачи, не забывайте никогда придавать ей ту оболочку, которая вас поразила. Неважно, какая местность, какой предмет, но отдавайтесь первому впечатлению. Если мы действительно растроганы, искренность нашей эмоции передается другим. *(1855.)*

*

Мне казалось весьма важным при подготовке этюда или картины начинать с наложения самых темных цветовых отношений (предполагая, что полотно белого цвета) и продолжать накладывать постепенно до самых светлых. Я устанавливаю от самого темного валера до самого светлого 20 номеров. Таким образом, ваш этюд или картина исполняется сообразно определенному порядку. Этот порядок не должен никоим образом стеснять ни рисовальщика, ни колориста. Всегда надо обращать внимание на целое—на то, что нас поразило. Никогда не терять первого впечатления, которое нас взволновало. Рисунок—это главное, чего надо добиваться. Затем валеры, отношение форм и валеров. Вот отправные пункты. Затем краска. Наконец, исполнение. Если вы хотите написать этюд или картину, прежде всего старайтесь добросовестно найти форму. После этих исканий переходите к валерам (отношениям). Ищите их вместе с массой. Добросовестно надо следовать такому приему: если ваше полотно белого цвета, начинайте с самого темного тона. Продолжайте последовательно до самого светлого тона. Весьма мало логично начинать с неба.

*

Две вещи следует изучать прежде всего: форму, а затем отношения тонов. Эти две вещи являются для меня важными точками опоры в искусстве. Колорит и выполнение составляют главную прелесть в произведении. *(Около 1860.)*



К. Коро. Пейзаж

ОТРЫВКИ ИЗ БЕСЕД И ПИСЕМ

Нужно сначала хорошо прочувствовать свой сюжет; затем, когда его ясно представили, хорошо поняли, пишите; и при этом—доверие к самому себе.

*

Я молю каждый день бога, чтобы он сделал меня ребенком, т. е. чтобы он дал мне умение видеть природу и передавать ее, как это делает ребенок,—без предвзятости.

Природа прежде всего.

Всегда бываешь в выигрыше, когда подражаешь природе. Когда я отступаю от воспроизведения ее хотя бы только на сантиметр, я всегда вновь обращаюсь к ней.

*

Бывают художники, которые, создав несколько шедевров, получив награды и достигнув вершины почестей, останавливаются: одни, чтобы не утратить блеска своей репутации, другие для того, чтобы их произведения сохраняли большую ценность, более высокую цену. Что касается меня, я работаю, несмотря ни на что; существуют обязанности перед искусством и теми,

кто вознаградил вашу работу, ваши заслуги. Может быть, скажут: «Старик Коро дряхлеет». Но если я увядаю, тем хуже. Нужно показать молодежи, как надо держаться и укрепляться на своих позициях, чтобы не упасть.

*

Я стараюсь всегда сразу же предвидеть общее впечатление; я поступаю, как ребенок, когда он надувает мыльный пузырь. Он еще совсем маленький, но уже сферической формы; потом ребенок надувает его потихоньку, пока у него не явится опасения, что тот лопнет. Точно так же я работаю во всех частях своей картины сразу, усовершенствуя все понемногу до тех пор, пока впечатление не будет полным.

*

Я начинаю всегда с теней, и это логично, ибо то, что вас более всего поражает, должно быть изображаемо прежде всего.

*

То что надо видеть в живописи, или, вернее, то что я ищу,— это форма, ансамбль, отношение тонов. Цвет, по-моему, приходит потом. Совершенно так, как когда принимают кого-либо. Если он будет порядочным, честным, безупречным, его примут без страха и даже с удовольствием. Если у него дурной характер, его порядочность его выручит. Но если у него хороший характер, то очарования будет больше, но не в этом существенный момент. Вот поэтому-то цвет, по-моему, приходит впоследствии, ибо я люблю прежде всего целое, гармонию тонов, тогда как цвет иногда дает сочетания, которых я не люблю. Может быть, благодаря излишеству в следовании этому принципу, говорят иногда про меня, что я пишу в свинцовых тонах.

*

В картине всегда бывает ярко освещенный пункт, но он должен быть только в одном месте. Вы можете поместить его, где пожелаете: в облаке, в отражении в воде, хоть на чепчике, но должен там быть только один тон.

*

Вот уже с месяц меня будят лучи солнца, падающие на стену моей комнаты. Наконец установилась прекрасная по-

года, но в то же время такое освещение приводит меня в отчаяние. Я чувствую все бессилие своей палитры.

Утешь твоего друга, который страдает при виде своей живописи, такой жалкой и печальной на фоне сверкающей природы, находящейся перед моими глазами. *(Из письма к А. Осмонд из Рима, 1826.)*

*

Мы, пейзажисты, становимся дьяволами, когда попадаем в горы. Проведя день в работе и изнемогая к вечеру, мы уже неспособны ни к чему... Подумай, как трудны усилия создать что-либо хорошее.

*

Я объясню, почему у меня упадочное настроение. Наша проклятая живопись ужасно влияет. Сегодня мы себя расхваливаем, мы смотрим на себя, как на высшие существа. Завтра наши работы приводят нас в бешенство, мы неспособны ни на что. Но не нужно теряться, всем известно, что мы безумцы.

*

Не будет плохо, я думаю, если лишний год буду писать этюды, чтобы результат не был столь слаб, как в моих вещах на выставке.

*

... Я всегда влюблен в прекрасную природу, я ее изучаю, как маленький злодей.

*

... Работайте хорошо, рисуйте крепко и правдиво. Приобретайте правдивость цвета, верно ощущаемого вашим зрением, не думая ни о какой другой живописи. *(Из письма к Бишелье, Париж, 1835.)*

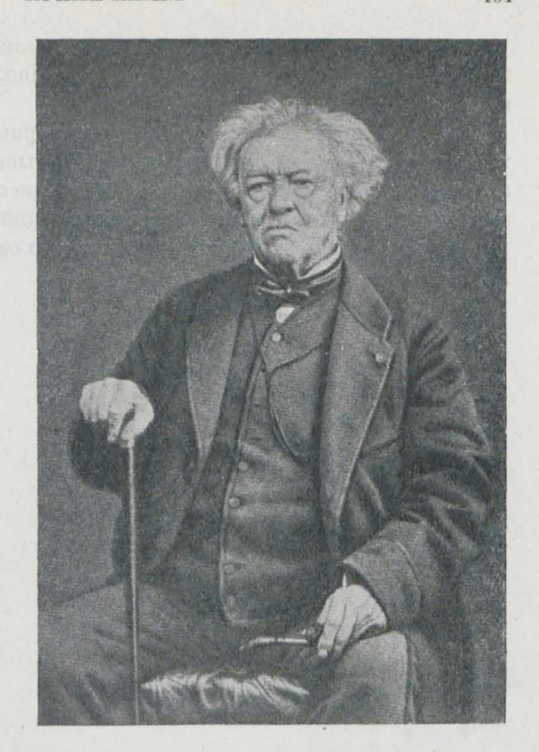
*

На мой взгляд, кадмий и сурьма—хорошие, прочные краски. Я ими всегда пользуюсь и ими доволен. Что касается желтого лака, я в восторге от этой краски. Однако я думаю, что она предпочтительнее при глазировке. Лак Робер наиболее прочен.

*

Да здравствуют добросовестность и простота! Это—единственный путь, ведущий к истине и совершенству.

ПРИМЕЧАНИЯ



К. Коро (с фотографии)

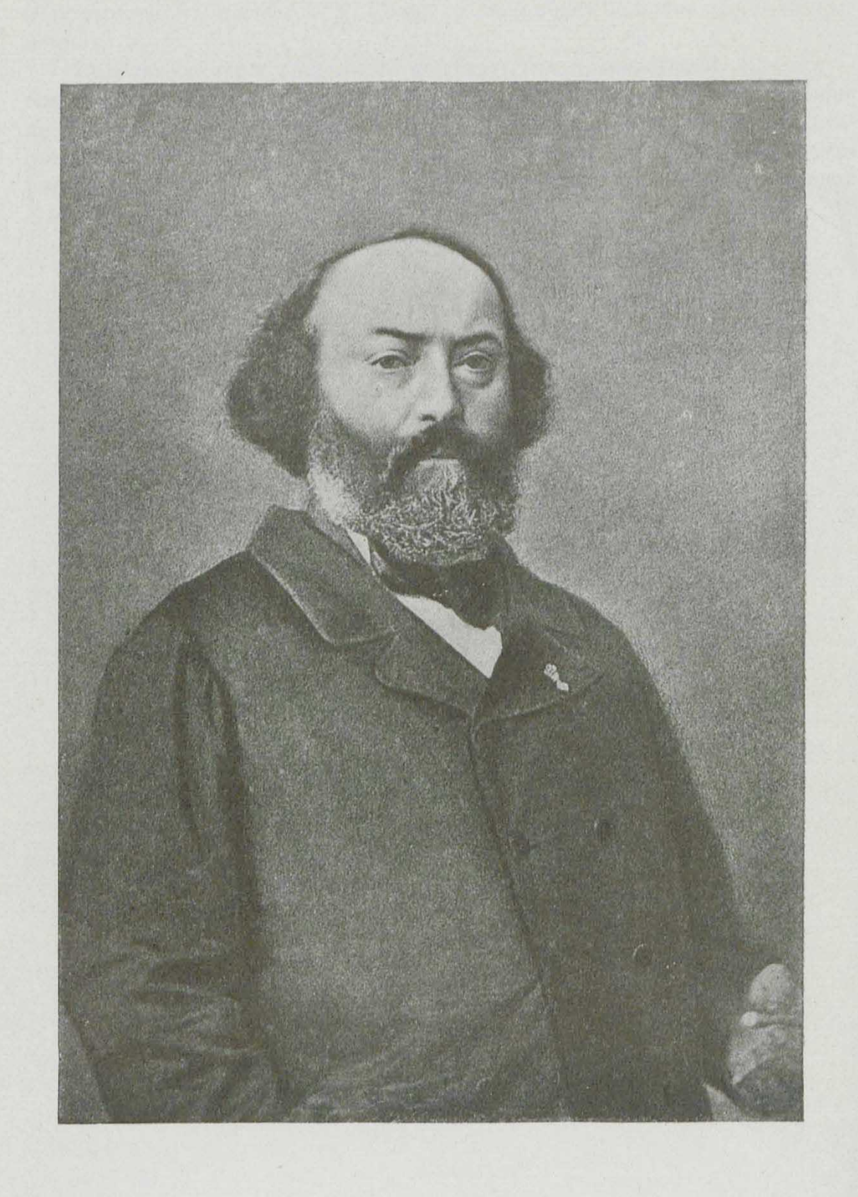
Камилл Коро—сын мелкого служащего, родился 17 июня 1796 г. в Париже, умер 22 февраля 1875 г. там же. Учился в Руанской гимназии. Окончив ее, вернулся к родителям и поступил в качестве ученика в мастерскую по набивке тканей. Лишь 27 лет от роду он получил возможность учиться живописи,—сперва у Мишаллона, известного в то время пейзажиста «классической» школы, затем у Виктора Бертэна. В 1825 г. Коро впервые попадает в Италию и проводит три года в странствованиях по римской Кампаньи. Это путешествие оставляет глубокий след в его творчестве, заслоняя школьные уроки, полученные им от его учителей. Вернувшись в Париж, он обосновывается в собственном ателье, и с этого момента начинается его длительная художественная деятельность, протекающая почти исключительно в стенах мастерской, в которой сосредоточивается для него вся жизнь. Время от времени Коро совершает небольшие путешествия по французской провинции—ездит в Нормандию, Пикардию, Лимузен, Бургундию, дважды посещает Италию. Этими поездками и исчерпываются собственно внешние события его биографии.

Впервые Коро выступает на Салоне 1827 г. Это выступление проходит малозамеченным широкой публикой. Еще много лет приходится мастеру ждать признания. На Салоне 1839 г. он продает всего две небольшие картины.

В обширном художественном наследстве Коро (оно насчитывает 2000 картин, 300 рисунков, 100 листов графики) преобладающее место занимает пейзажная живопись («Утро», «Воспоминания о Кастельгандольфо», «Аллея», «Идиллия» и мн. др.). Лишь в последние годы жизни он

уделяет много внимания также историческим и жанровым композициям и портрету. В Фонтенбло и Нанте он выполняет большие декоративные панно.

Коро не оставил после себя литературных произведений. Публикуемые высказывания представляют собой отрывки из писем мастера, а также из записей, заносившихся им в альбом и дневник. Лаконичные и немногословные, эти записи, однако, проливают яркий свет на художественное мировоззрение и методы творчества одного из самых значительных мастеров XIX столетия.



ТЕОДОР РУССО

1812—1867

Письмо любителю живописи [1]

Милостивый государь!

Почему же вы не назначаете мне свидания, о котором я вас просил, для того чтобы побеседовать с вами немного об искусстве, после того как вы меня поставили в необходимость суммарно изложить вам свои мысли, со всей педантичностью, требуемой письмом? Разве нужно, чтобы я совершал какие-нибудь низости для того, чтобы вы предложили мне завтрак или для того, чтобы вы приняли мое приглашение? Я буду вас преследовать, в случае необходимости, как нищий. Вы же не будете считать мое письмо причудой? Поверьте, совсем наоборот, оно проистекает из источника, способного питать все разнообразные элементы беседы—единственное средство полюбовной передачи друг другу своих убеждений, В ваших письмах вы преследуете меня вашим сопоставлением Энгра и Делакруа и спрашиваете меня мое мнение об этом. Это будет взгляд пейзажиста, не более того, но вот как я это понимаю.

Когда в Jardin des Plantes погибает какое-либо красивое животное, то самое лучшее, что считают необходимым сделать, это набивать чучело—*оно все-таки представляет собою еще что-то.* Слон кабинета естественной истории кажется мне достаточно почтенным.

Из произведений Энгра можно было бы составить музей, который имел бы аналогию с кабинетом естественной истории; все там достойно уважения: без некоторых серьезных способностей, которых нельзя там не видеть и которые никогда себе не изменяют, можно создать лишь хорошие произведения, но великие произведения—это другое дело; в способности инди-

Т. Руссо. Опушка леса в Фонтенбло

видуального создания ему как будто совсем отказано, а между тем именно это и важно, и—если уж надо, чтоб я вам это сказал,—я предпочитаю того, кто может меня слегка забрызгать, когда толчет воду, чем того, кто закрывает крышкой свой водоем из опасения, что малейшее дуновение ветерка может его опорожнить.

Энгр для меня представляет собою, в несколько более слабой степени, не более, чем прекрасное, но потерянное искусство.

Надо ли вам сказать, что я предпочитаю ему Делакруа, с его преувеличениями, его недостатками, его явными падениями, потому что он считается лишь с самим собою, потому что он представляет дух, форму, язык своего времени, болезненный и слишком нервный, быть может; потому что его искусство болеет с нами; потому что и в его преувеличенных воплях и его громких успехах всегда есть дыхание его груди, его крик, его боль, которая есть и наша боль.

Мы уже не живем во времена олимпийцев, как Рафаэль, Веронез и Рубенс,—и искусство Делакруа—мощное искусство, подобное голосу Дантова ада, ада нашего века.

Вот почему я Делакруа предпочитаю Энгру, я говорю тут только о духовной области, но не о технике человека.

...Понимаете ли вы теперь, что все то, что мой разум отрицает, находится в прямом отношении ко всему тому, к чему стремилось мое сердце, и что зрелище ошибок и мерзостей человеческих является для меня столь же мощной двигательной силой в осуществлении искусства, как и источник ясного созерцания, который я мог собрать в себе с самого детства?

Мы сейчас, надеюсь, далеки от тенистой листвы, осеняющей скромную кровлю первобытного человеческого жилища, далеки от щебетанья птиц под ветвями, далеки от всего нежного. Однако совсем недавно мы оттуда ушли, а если бы даже и остались там, думаете ли вы, что мы бы долго этим наслаждались?

Верьте, все уходит из этого мира, надо обнимать для того, чтобы животворить. Каков бы ни был интерес, который может быть проявлен по обстоятельствам времени, религии, нравов, истории и т. д., к изображению того или иного частного типа,—все обретает ценность только при понимании универсального действия воздуха, этой формы бесконечного; ничто не может помешать, чтобы столб, вокруг которого как бы струится воздух, не был более великой концепцией, выставленной в музее, чем произведение, претендующее на особую выразитель-

ность, которому нехватает этого духа. Все своеобразное, особое величие какого-нибудь портрета Людовика XIV, написанного Лебрэном или Риго, окажется превзойденным скромным пучком зелени, ярко освещенной лучом солнца... Сколько болтовни, мой бог, чтобы так мало сказать, чтобы сказать, что в искусстве надо быть скорее простецом, чем хитрецом. Но время принадлежит хитрецам, и мы проповедуем глухим и немым.

Преданный вам Теодор Руссо

Записка о художественном рынке [2]

Мы желаем продать наши картины за границу, так как там картина еще представляет собою произведение искусства, тогда как тут, во Франции, можно утверждать, не преувеличивая, она представляет собою лишь предмет сделки. Она всегда предоставлена случайной удаче аукциона, и естественно, что цена ее повышается или понижается. В конечном итоге, сколько бы ее ни ценили как произведение искусства, она всегда неминуемо утратит свое значение как предмет сделки: 1) как вследствие счастливых, так и самых неблагоприятных обстоятельств; 2) из-за того, что она вызвала сильное увлечение и слишком повысилась в цене; 3) из-за того, что она была недооценена в случайный день аукциона второстепенного или же назначенного в дождливый день, непривлекающий публики, между тем как в какой-нибудь из предшествующих аукционов, при хорошей погоде и удачной биржевой конъюнктуре, она значилась бы в списке аукциона, пользующегося известностью и входящего в моду.

Эта система действует беспрерывно—она опустошила все авторитетные картинные галлереи. Разрозненные элементы этих галлерей ныне преданы невежеству публики, без всякого иного покровительства, как только торговца. Это хаос и самая полная анархия.

Каждый торговец-эксперт имеет свою сплоченную группу, в которой он проводит свои махинации, и, не задумываясь, он всенародно жертвует теми картинами, которые не входят в круг его деловых интересов. Короче, все это представляется наиболее обескураживающим из того, что может быть на свете для художника (подлинного). Шум этой кухни искусства беспрестанно звенит у него в ушах и нарушает покой его работы. Он, как кошмар, показывает ему неизбежную и недостойную

участь его произведений, в которых он забывается в простодушьи своих впечатлений и которые он создает кровью своего сердца.

Помимо этого, каким бы уважаемым ни являлся художник, никакой официальный заказ не дойдет до его жилища. Заказы являются достоянием исключительно приверженцев Института и многочисленных так называемых художников, ставших прихлебателями какого-либо могущественного дома.

Из письма к Сансье [3]

...Не опасайтесь за мою «Деревню»[4]; если я ее и заканчиваю в Париже, у меня тем не менее сохранились нетронутые впечатления природы, они давнего происхождения и не могут поблекнуть, но в этот момент и самая красивая деревня не вызвала бы во мне столько энергии, чтобы претворить их (впечатления) в картину, как возмущение, овладевшее мною в Париже при виде того, как срубаются деревья во всем нежном расцвете весны. Как помешать лесорубам беззаботно совершать подобные действия и заставить их надлежащим образом полюбить существа, столь благотворные? Все это, мой дорогой Сансье, является мощным рычагом действия и требует от меня новых сил, чтобы завершить композицию моей картины. Уже давно набросан контур, но под композицией я понимаю то, что в нас, что проникает возможно глубже во внешнюю реальность вещей.

Если бы это было иначе, каменщик, вооруженный своей рейкой, быстро справился бы с композицией картины, изображающей море: достаточно было бы линии, проведенной на любой высоте полотна. Ну, а теперь, кто скомпанует море, если не душа художника?..

...Композиция налицо тогда, когда вещи изображены не для самих себя, но для того, чтобы под естественной оболочкой сохранить те отголоски, которые они оставили в нашей душе.

Если можно еще оспаривать, что деревья думают, то уж во всяком случае они заставляют нас думать, и взамен той скромности, с которой они возвышают наши мысли, мы обязаны платить им, как вознаграждение за доставляемое зрелище, не надменным мастерством или педантичным и классическим стилем, но всей искренностью благодарного внимания к воспроизведению их существа. За все те мысли, которые они нам

внушают, они просят нас лишь их не уродовать, не лишать их того воздуха, в котором они так нуждаются.

Они просят у нас пощады и в том, что мы называем «моделировать» на нашем языке живописной мастерской и что обычно состоит в том, что одна сторона раскрашивается черным, синеватым тоном и другим сложным полутоном. Они желают иметь лишь свойственную им всем рельефность, заимствованную ими от воздуха.

Сделаем так, чтобы в наших произведениях первой нашей мыслью было обнаружение жизни,—сделаем так, чтобы человек дышал, чтобы дерево действительно произрастало.

Тот кто умеет вызвать жизнь, является богом, но тот, кто умеет лишь со вкусом распределять волнующиеся контуры линии или розы, проявляет лишь призвание к ремеслу обойщика или парфюмера—он совместительствует, этот честолюбец...

Не вздумайте называть меня педантом, мой дорогой Сансье, если я в этом письме несколько резюмирую то, что я вам уже урывками говорил, но барщина, которую я наложил на вашу добрую дружбу ко мне, несомненно, стоит труда, чтобы я разорился на несколько слов, дабы оправдать мою отрешенность от всяких дел. Причина же достойна похвалы, ибо я очень боюсь, что произведение, в этом виновное, скажет об этом недостаточно.

Преданный вам Теодор Руссо

Письмо к Сансье

Мой дорогой Сансье!

Я прочел в газете, которую я вам посылаю, опубликованное мое письмо. Я не вижу в этом особых неудобств, ибо это безусловно письмо художника и речь в нем идет только об искусстве. Тем не менее меня охватила дрожь при виде моей прозы, отданной на показ публике. Но, в конце концов, в этом нет ничего дурного. Ведь можно же сказать, зачем пишешь картины, когда почти весь свет заблуждается относительно намерений художника. Только там имеется замечательная в своем роде опечатка, касающаяся деревьев, вот она: «Они требуют от нас лишь небольшой доли рельефности, которую мы должны уделить их существованию *в этом мире*»*. Я не столь утверди-

---

* De la monde вместо á la mode.

тельно высказываюсь относительно бессмертия их души и позволяю себе сомневаться на этот счет. Но прошу вас немедленно поправить эту колоссальную оплошность, вызванную опечаткой, следующим образом: «Они требуют от нас лишь небольшой доли рельефности, которую мы должны уделить моделировке».

Читатели будут, конечно, заинтересованы таким логарифмом, и, поскольку становится неизбежным вернуться к этому вопросу, я этим воспользуюсь, чтобы категорически объясниться относительно «моделировки» в живописи, ибо кроющееся тут недоразумение может вовлечь учеников в течение годов учения в ошибку, которую они рискуют не заметить за всю свою жизнь.

Итак, моделировать—означает в мастерской копировать все различные части тела и соединять их так, чтобы они образовали рельефность этого тела, рассматриваемого исключительно с точки зрения его частичной рельефности: фон пишется потом. Художник еще не дошел до всего ансамбля в целом. Вот это называется моделировкой, производной от «моделировать»: моделировка света, моделировка гармонии, моделировка колорита, моделировка выражения или рисунка. Но эта частичная лепка, сама по себе хорошая, является лишь первым действием всего целого, а это целое предполагает лепку общую или симфоническую. В таком случае говорят, что картина написана в серой моделировке, как у Остадэ, или в рыжей, как у Рембрандта, в серебристой, как у Веронеза, или золотистой, как у Тициана, ибо эти мастера передали лучезарное выражение особо окрашенной вселенной, особую и одновременно универсальную модальность, поразившую их взор.

...Необходимо, чтобы дичок произрастал в тиши и суровости одиночества, дабы он принес нам прекрасные плоды или прекрасные цветы в наших садах; точно так же и душа художника должна почерпнуть всю свою полноту в бесконечной природе для того, чтобы мы извлекали пользу из изображенного им частного типа, приспособленного к навыкам нашей культуры.

Я не знаю, дорогой мой Сансье, достаточно ли ясно я выразился, но я настолько одержим этой правдой, что я способен целыми днями беседовать об этом с вами, выворачивая формулу во всех ее значениях, как бумагу, из которой делают мисочки, лодки, корабли и корзинки для детей. Со всех сторон, во всех формах я вижу перед собою моделирование—подлинную цель искусства... Когда придете вы побеседовать об этом на натуре?

Преданный вам, жму вашу руку. Теодор Руссо

Т. Руссо. Деревья

Письмо Теофилю Готье [5]

Барбизон, 4 февраля 1864 г.

Мой дорогой г. Готье!

Я вчера поехал провести день в Париже и нашел там ваше письмо. Как жаль, что оно столько времени оставалось без ответа. Едва оправившись от серьезной болезни, сильно отстав в своей работе, я не сумею участвовать на предполагающейся к открытию выставке, и я вижу, что у меня останется лишь времени ровно настолько, чтобы закончить картину, которую я рассчитываю выставить на следующей выставке Салона. Совершенно естественно, что это служит мне извинением. Но помимо этого, у меня имеются причины воздержаться; разрешите мне вам их изложить и не обижайтесь, если я попрекну вас вещами, которым вы, несколько легкомысленно, покровительствуете.

Вы исследуете искусство с 1830 г.: как в океане, вы в нем огибали не один мыс, миновали не одну подводную скалу, и, в конце концов, вы всем, кто ждал вас в гавани, привезли подлинную сущность, поэтическую историю нашего искусства, которую читали все ваши современники и будут читать грядущие поколения. Итак, вы подвели итоги; во всем сумбуре действительности ваш гений всегда знал, куда направляться, и, как Христофор Колумб, вы заранее знали, где находится Америка.

Ну, хорошо. Теперь остерегайтесь же! Вы были, говорю я, на океане, а на океане имеются порты, я вижу нос вашей ладьи на водопадах, а водопады ведут лишь в пропасть. От Папети[6] до Кабанеля и от Кабанеля до Бодри этот шум не замедлил вызвать головокружение. Вы знаете об искусстве все, что можно о нем знать, вы могли констатировать, что общество поддерживали из поколения в поколение лишь те терпеливые и одинокие в своей работе, которые были воодушевлены одним лишь желанием хорошо созидать, но не те, которые стремились привлечь публику на свою сторону, посвящая себя ее капризам и льстя ее мимолетным вкусам.

Откройте же глаза на то, что сейчас происходит, когда каждый занят лишь тем, чтобы налепить афишу более длинную, чем у его соседа, желая привлечь взоры хотя бы на миг. А наше Общество, чем оно увлекается? Первоначально у него была цель свободно выставлять, это было хорошо, но оно на этом не остановилось. В прошлом году я говорил Мартинэ[7], что он, в конце концов, заставил нас держать кафе и мы, кажется, уже до этого дошли. Вот у нас живопись с музыкой и громом. У нас будут танцы и цветы, мы сможем написать на нашем знамени: «Здесь чаруют все пять чувств»—и, право же, мы ее завоюем, эту публику, ибо она должна бы быть большим врагом собственного удовольствия, чтобы не зайти к нам. Не думаете ли вы, что достоинство искусства останется при этом совершенно нетронутым? Разве не существует сладострастных предложений, которые являются оскорблением для любви?

И вот мы, художники, в конце концов дошли до того, что устраиваем концерты и балы и предлагаем угощения; мы— художники, с календарем за поясом, дабы не пропустить ни одной ярмарки в провинции, как торговцы скотом. В силу государственной монополии мы сделаемся художниками, акредитованными при армиях, посольствах и для придворных уве-

селений, с вышитой фуражкой. И чего только не сделают с нами, милосердный боже! Поистине, слишком много хлопот и болтовни, и я спрашиваю вас, что же искусству делать со всем этим? Впрочем, откуда же придет когда-нибудь искусство, как не из маленького, неизвестного уголка, где человек проникает в тайны природы, будучи совершенно уверен в том, что извлекаемые им оттуда и благотворные для него решения в равной мере благотворны и для человечества, независимо от счета поколений.

Да, искусство чахнет и истощается со всей этой пышностью и бахвальством, которыми его окружают. Большой город не может сам себе декретировать реку только на том основании, что он достаточно богат для того, чтобы собрать огромные запасы воды и заключить их в роскошные резервуары; если река величественно протекает между своими каменными набережными, город обязан этому лишь беспрерывной работе маленьких источников, существования которых он почти не знает и по отношению к которым он почти всегда неблагодарен. Вы владеете секретом этих источников, смейтесь же в лицо тем, кто думает, что Сена существует лишь потому, что есть Париж. Вы, который никогда не был вульгарным, не давайте себя завербовать, растолкайте локтем эту беспокойную толпу современной посредственности. С вашим отважным гением можно за вас не опасаться, даже если бы вы и вздумали рыться в трущобах—вы бы вышли оттуда с полными пригоршнями поэзии, но когда вы соприкоснетесь с вульгарностью, призываю вас стоять крепко, не чувствуя ударов. Вот смотрите, вы уже поддались напору ротозеев и плохо встретили единственного подлинного художника, проявившего себя с 1830 г., вы, одаренный в этой области столь тонким чутьем: я говорю о Франсуа Милле. И каждый день перед вашими глазами, почти под вашей ответственностью, Мартинэ оглушает нас в своей газете постыдными рекламами и нивесть какими именами, со всем, что ни есть заурядного на свете. Если хотите, не обращайте внимания на все мои обобщения, но запомните эти факты—они показательны.

Вы в настоящее время повелеваете значительнейшей частью молодой армии и вы говорите ей: «Вперед!» Вы поступаете хорошо, но я думаю, что она более тщеславна, чем действительно предана. Она может подхватить успех, но я сомневаюсь, чтобы она смогла удержать позицию.

Позвольте же одному из вашей старой гвардии остаться со своей стороны в резерве, с некоторыми другими, которые еще у вас остались и у которых имеются хорошие зубы для нападения. Можно будет спасти дело в надлежащий момент. Рассчитывайте на них—их осторожность не есть измена.

Извините меня, дорогой господин Теофиль Готье, что я так долго держал перед вами варварскую речь,—все это надо было вам сказать по поводу непродуманного начинания, предпринимаемого во имя искусства, и, поверьте, я вам предан от всего сердца, будучи привязан к вам узами симпатии и восхищения вашим талантом.

Я буду в восторге, если по моем возвращении в Париж в марте вы согласились бы назначить мне какое-либо свидание, чтобы немного побеседовать с вами на эту тему.

Преданный вам Теодор Руссо

Из бесед Т. Руссо с А. Сансье

Можно назвать великое слово, которому все должны повиноваться,—это свет. Каждый человек, будь то самый горячий, безумно влюбленный в свои вымыслы, самый вялый в своем воображении, самый примитивный или самый дикий в своей работе, облагораживается и импонирует, едва только он вводит свет. Если он сумел извлечь из своей палитры искру огня, он— художник, он должен быть признан, он имеет право жить в великой семье художников, ибо свет, претворенный в произведении искусства,—это всеобщая жизнь, это весь мир, будь он мал, как ноготок, будь он сокращен, как миниатюра табакерки,—вот в чем отличительная черта искусства. Без света нет и творения, все—хаос, мертво или однообразно. Вопреки нашим несогласиям, нашим спорам, мы равным образом должны отдать справедливость даже школам, которые мы отвергаем, ибо они носят в себе дыхание света. Период упадка, начавшийся с Карачи и завершившийся эрой Давида, насчитывает не мало уродов, блудных детей, беспозвоночных, кривляк; и все же все они еще владеют секретом Прометея—по их упадочным произведениям разлит солнечный луч. Все эти малые мастера Голландии и Фландрии, искавшие счастья в Италии и раздражающие нас своими произведениями,—ублюдочными, нечистой породы и до того вычурными, что они кажутся стеклянными,—сохранились лишь благодаря секрету их осве-

щения: Бергем, Карель Дюжардэн, Герман Сванвельт, Пейнакер и др.

Способность к композиции, одно из их дарований, была бы ничем, если бы ее не защищало общее понимание световой призмы. Все наши порочные французы XVIII века амнистированы в их дерзновениях не благодаря их реальному духу, но благодаря их гармоническому свету.

ПРИМЕЧАНИЯ

Пьер-Этьен-Теодор Руссо родился 15 апреля 1812 г. в Париже, в семье портного. Рано обнаружив способности живописца, Руссо получил первые уроки у пейзажиста Рэмона, последователя популярного в то время художника-пейзажиста Мишаллона. Этот последний был типичным эпигоном классического пейзажа, культивировавшим пейзаж как фон для мифологических сцен. В 1830 г. Руссо предпринимает поездку по французской провинции. В это время намечается его решительный разрыв с псевдоклассической традицией и попытки найти самостоятельный язык пейзажной живописи. Этой тенденции содействует близость Руссо с Анри Шеффером, критиком и живописцем. Намечается образование как бы новой «школы» живописи, выступающей пока в виде кружка молодых художников, непризнанных официальными салонами и враждебных им.

В 1831 г. Руссо впервые выступает на выставке в Лувре, затем снова странствует по провинции. Результатом этих странствий является показанная в 1833 г. большая картина «Le Côtes de Granville», в которой Руссо выступает уже как законченный мастер пейзажа. Вслед за этой вещью следуют два больших полотна, написанных в Сен Клу,—«Долина Ба Медон» и «Парижский бассейн». Однако Институт систематически отвергает все работы Руссо. Художник сближается с оппозиционным кружком живописцев и критиков, выступающих в газете «Либертэ» против Академии. В 1834 г. Руссо путешествует по горам Юры и Швейцарии; в 1836 г. на выставку снова не принимается его полотно «Водопой коров», и художник выставляет эту картину в частном ателье Анри Шеффера. Затем следует длинный период борьбы художника с Академией, Институтом, Салоном, систематически отвергающими все его произведения вплоть до революции 1848 г. В течение всего этого времени фигура Руссо является почти что пугалом для официального искусства. Это по-

ложение отщепенца и бунтаря способствует дальнейшему укреплению оппозиционной группы художников во главе с Руссо. Центром этой группы становится деревня Барбизон, около Фонтенбло, куда удаляется художник и куда тяготеют его единомышленники. Отныне Барбизон входит в историю европейского искусства уже не в качестве географического понятия, а как обозначение значительной школы и даже целого периода в истории живописи. Непосредственное влияние Барбизона испытывают такие художники, как Милле и Коро. Руссо с конца 30-х годов начинает играть все более заметную роль во французской жизни,— все время на положении оппозиционера. Знакомство с Делакруа и Жорж Санд помогает ему получить первый правительственнный заказ (1840), однако этот эпизод остается единичным. Написанный вскоре после этого «Вид парка в замке Брожиль» также отвергается Салоном.

В 1847 г. совместно с Деканом, Домье, Делакруа, Бари и другими Руссо организует общество для устройства художественных выставок, в противовес официальным салонам. В 1848 г., после революции он входит в комиссию по делам выставок без жюри, вместе с Делакруа, Энгром и др. В 1849 г. Руссо выставляется в большом Салоне во дворце Тюильри. В течение последующих полутора десятков лет до самой смерти (1867) Руссо остается на положении лидера художественной школы, непризнанного официальным «общественным мнением».

Историограф барбизонской школы Альфред Саньсе, автор монографий о Теодоре Руссо и Франсуа Милле, опубликовал ряд писем Руссо, главным образом к самому Саньсе. Письма эти интересны ярко выраженным критическим подходом к современной художественной жизни и содержат ряд острых мыслей о задачах искусства.

* * *

1. Это письмо представляет собой ответ на один из многих письменных запросов, получавшихся художником. Письмо относится к 1859 г.

2. В 1861 г. Руссо, будучи в чрезвычайно стесненном материальном положении, задумывал поездку в Амстердам, где он был избран членом Академии, или в Англию и даже в Америку, и, как отмечает А. Сансье, часто говорил с ним «о странах, менее равнодушных к развитию искусства, нежели Франция». Руссо рассчитывал в этих странах продать свои работы, устроить выставки и т. д. К этому же времени относится и опубликованная Сансье «Записка» художника относительно сбыта произведений искусства за границей. Этот документ был написан Руссо для одного француза, отправлявшегося в Лондон с целью завязать там связи с английским художественным рынком.

3. *Сансье Альфред* (Alfred Sensier)—известный художественный критик, историограф барбизонской школы, ближайший друг и корреспондент

Теодора Руссо и Франсуа Милле. В 1872 г., т. е. через 5 лет после смерти Руссо, Сансье издал отдельной книгой свои воспоминания о нем, ранее печатавшиеся в виде отдельных глав в «Revue de l'Art et de la Curosité» (Souvenirs sur Th. Rousseau, par A. Sensier, P., 1872). Эта книга представляет собой обстоятельную биографию Руссо и публикацию целого ряда документов, в том числе и тех, которые нами приводятся. В приложении к книге Сансье дан его доклад о пейзаже, прочитанный в 1870 г. в галлерее Дюран-Рюэль. В 1881 г. Сансье издал книгу о другом крупнейшем барбизонце—Ф. Милле (A. Sensier, La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet. P., 1881).

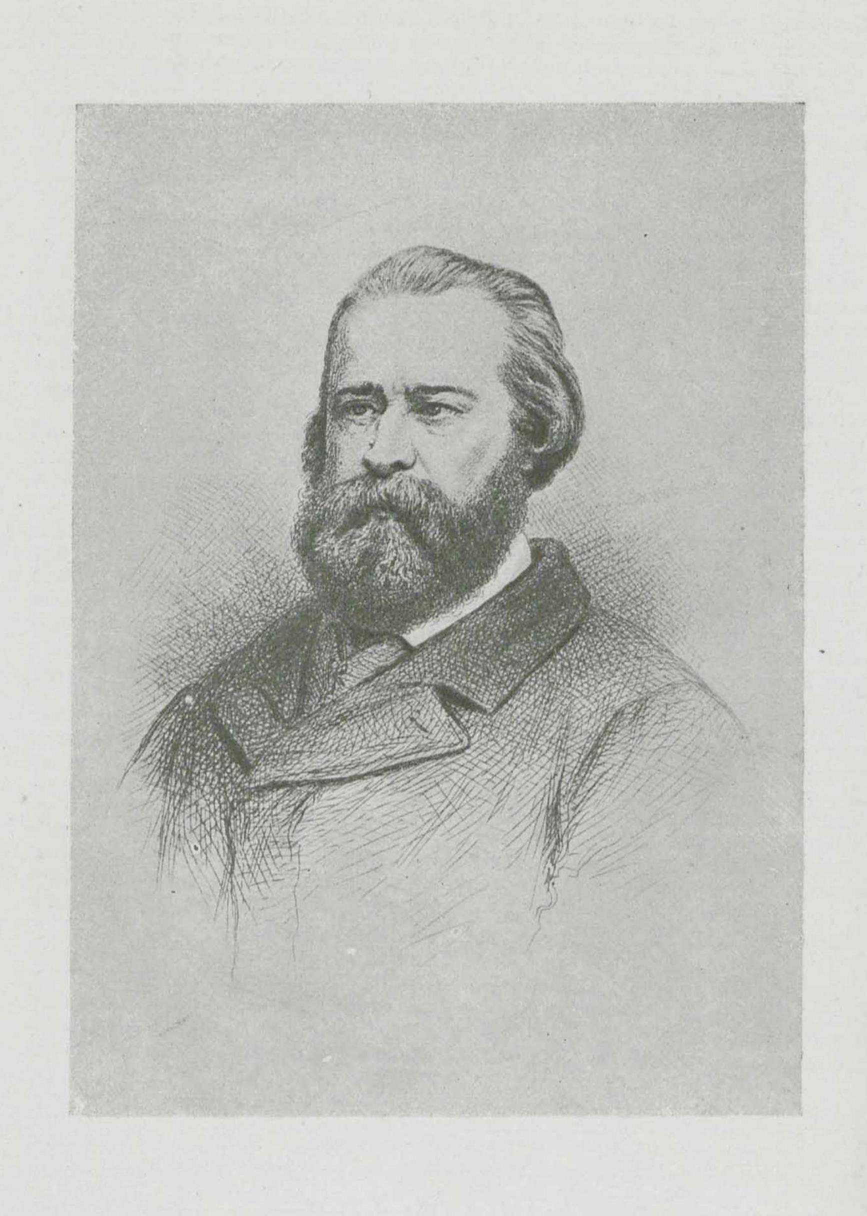
4. Картина Руссо «Деревня» была выставлена на Салоне 1863 г. Руссо не раз высказывался против того, чтобы картины, писанные с натуры, исправлялись или доканчивались в мастерской. Однако «Деревню» художник заканчивал в своей парижской мастерской, и, как рассказывает Сансье, последний советовал ему произвести ряд поправок, для чего снова вернуться в Барбизон. Сансье отмечает, что эту картину Руссо не переставал исправлять и дописывать в течение ряда последующих лет—до самой своей смерти.

Публикуемое в выдержках письмо Руссо к Сансье было напечатано (частично) в статье-отчете Артура Стевенса о Салоне 1863 г., помещенном в газете «Фигаро». Именно эта публикация и побудила Руссо направить А. Сансье другое письмо, приводимое нами вслед за настоящим.

5. *Теофиль Готье* (Theophile Gautier, 1819—1872)—знаменитый поэт и художественный критик, виднейшая фигура французской художественной жизни 50—60-х годов, вождь романтиков—«парнассцев» в поэзии, поборник «чистого» эстетизма и своеобразного романтического академизма в живописи. Письмо Т. Руссо к Готье было вызвано следующими обстоятельствами. В 1864 г. художник решил послать две свои картины в Салон. Одновременно получилось приглашение от Теофиля Готье принять участие в выставке, затеянной художественным содружеством во главе с Готье и Л. Мартинэ. Это содружество было организовано еще в 1861 г. и имело своей целью устройство выставок, независимых от официальных салонов, и содействие сбыту произведений своих членов. «Однако,—замечает А. Сансье,—как во всех ассоциациях художников, дух коллективности уступил место индиферентизму, и вместо первоначальных широких проектов общество превратилось в художественный кружок, устраивавший для своих членов всевозможные развлечения». Критике этого направления деятельности содружества и посвящено настоящее письмо, в котором Т. Руссо затрагивает ряд общих вопросов, связанных с неустройством художественной жизни и унизительной зависимостью художника от рынка.

6. *Папети* (Papety), *Кабанель* (Cabanel), *Бодри* (Baudry)—живописцы, постоянные участники салонов.

7. *Мартинэ Луи* (Louis Martinet)—живописец, ученик Гро, устроитель множества выставок, руководивший экспозицией произведений живописи на ежегодных салонах. В 1864 г. Мартинэ вместе с Теофилем Готье основал общество для устройства художественных выставок (см. прим. 5).



ЖАН-ФРАНСУА МИЛЛЕ

1814—1875

Из разговоров Милле, записанных Сансье[1]

О ЛУВРСКОМ МУЗЕЕ

Мне казалось, что я очутился в стране познания, в семье, где все, на что я смотрел, казалось мне осуществлением моих видений. Изучение мастеров было в течение месяца единственным занятием моего дня. Я пожирал их всех, я наблюдал их, анализировал и возвращался к ним беспрестанно. Примитивы привлекали меня своим удивительным выражением мягкости, святости и религиозного рвения; великие итальянцы—своим глубоким знанием и прелестью композиции.

Бывали моменты, когда я чувствовал себя точно пронзенным стрелами святого Себастьяна, когда я смотрел мучеников Мантеньи. Эти мастера—как бы магнетизеры: их могущество несравненно. Они вводят в ваше тело радости или печали, которые их охватывают. Но когда я увидел рисунок Микеланджело, представляющий человека в обмороке,—это было совершенно другое: экспрессия ослабленных мышц, неравномерная толщина, неровная моделировка этой фигуры, осевшей под влиянием физического страдания, дали мне целый ряд впечатлений; я чувствовал себя, как и он, терзаемым болью. У меня явилось сострадание к нему. Я чувствовал страдание тех же самых членов тела. Я хорошо видел, что тот, кто создал это, был способен олицетворить в одной фигуре добро и зло человечества. Это был Микеланджело, и этим все сказано...

О ЛЮКСЕМБУРГСКОМ МУЗЕЕ

Я видел затем Люксембургский музей. За исключением картин Делакруа, которые я нашел великими по их содержанию, великими по изобретению и богатству колорита, я не нашел

ничего замечательного. Всюду мне являлись восковые фигуры, условные костюмы и отталкивающая вялость в изображении и экспрессии.

«Елизавета и дети Эдуарда» Делароша[2] выставлена там. Меня предназначали в мастерскую Делароша: все его картины не вызвали у меня желания вступить туда. Они представлялись мне только большими виньетками, я видел в них театральные эффекты без настоящего чувства, повсюду позу, театральную постановку...

О МАСТЕРАХ XVIII ВЕКА

Говорили об особенном предпочтении, которое я отдаю мастерам XVIII века, потому что находили у меня подражание Буше и Ватто. Это ошибка. Мой вкус никогда не менялся. У меня было даже решительное отвращение к Буше. Я хорошо видел его знания, его талант, но я не мог понять его возбуждающих сюжетов и не мог видеть его печальных женщин без мысли о том, как все это бедно. Буше писал не обнаженных женщин, но маленьких раздетых созданий: это уже не преизобильная выставка тициановских женщин, гордых своей красотой до такой степени, что они готовы похвастаться ею, готовы показать себя обнаженными,—так они уверены в своем могуществе. На это нечего возразить; это нецеломудренно, но это сильно. Это велико в своем женском обаянии. Это—искусство и притом хорошее. Но бедные дамы Буше, с их хрупкими ногами, со ступнями, омертвевшими в башмаках на каблуках, с их талией, стянутой корсетом, с их бесполезными руками, с их малокровной шеей—все это меня отталкивало. Перед «Дианой» Буше, которую столько копируют в музеях, я представлял себе маркиз того времени, писанием которых он забавлялся в целях, заслуживающих мало уважения, и которых он раздевал и размещал сам в своей мастерской, превращенной в пейзаж. Я переносился мыслью к Диане—охотнице древних, столь прекрасной, столь возвышенной и самого высокого благородства форм. У Буше была только увлекательность.

Ватто также не в моем вкусе. Это не порнографичный Буше, но меня утомлял его маленький театральный мирок. Я, конечно, видел в нем прелесть палитры и тонкость выражения, вплоть до меланхолии этих простых людей кулис, осужденных смеяться. Однако марионетки все время приходили мне на ум, и я говорил

себе, что вся эта маленькая труппа снова войдет после спектакля в свою коробку и будет там оплакивать свою участь.

Я больше занимался Лесюэром[3], Лебрэном, Жувенэ[4], потому что они казались мне очень сильными. Лесюэр пустил во мне корни, и я нахожу его одной из великих душ нашей школы, как Пуссен является в ней пророком, мудрецом и философом, не переставая быть наиболее красноречивым постановщиком. Я мог бы провести всю жизнь лицом к лицу с творениями Пуссена и никогда бы не пресытился.

Письмо к Сансье из Барбизона

1851 г.

Мой дорогой Сансье!

Я получил сегодня, в пятницу, краски, масло, полотно и прочее, которые вы мне прислали, и набросок картины вместе с ними.

Вот название трех картин для продажи, о которых идет речь:

1. Женщина треплет лен.
2. Крестьянин и крестьянка, идущие на работу в поле.
3. Собиральщики дров в лесу.

Я не знаю, употребительно ли в печати слово «собиральщики» (ramasseurs); если так нельзя сказать, поставьте «Крестьянин и крестьянка, собирающие дрова» или как вы пожелаете. Знайте только, что картина изображает мужчину, перевязывающего связку хвороста, и двух женщин—одну, срезающую ветку, и другую, держащую охапку дров. Вот и все...

Нет, как вы можете угадать по названиям,—ни обнаженных женщин, ни мифологических сюжетов. Я хочу иметь дело с другого рода сюжетами, а подобные сюжеты я не хотел бы, чтобы были мне запрещены, но не желал бы быть вынужденным ими заниматься.

Да, наконец, первое больше подходит к моему темпераменту, ибо я признаюсь вам, с риском прослыть за социалиста, что меня трогает больше всего в искусстве человеческая сторона; если бы я мог писать то, что хочу (или попытался бы сделать это), то не писал бы ничего, что не было бы впечатлением, полученным от природы, будь то пейзаж, будь то фигуры.

Однако мне никогда не представлялась радостная сторона жизни; я не знаю, где она, я ее никогда не видел. Наиболее

Ж.- Ф. Милле. Отдых винодела

веселое из того, что я знаю, это покой, молчание, которым так восхитительно наслаждаешься или в лесах или на пашнях, обработанных или еще невспаханных; согласитесь, что это всегда располагает к мечтательности, и притом к грустной, хотя и очень приятной.

Вы сидите под деревьями, ощущая приятное самочувствие, все то спокойствие, каким только можно наслаждаться,—и вдруг вы замечаете, что на маленькую тропинку выходит несчастная фигура, нагруженная связкой с хворостом. Неожиданность появления этой фигуры всегда вас поражает и мгновенно направляет мысль на печальный удел человечества—усталость. Это производит всегда впечатление, аналогичное тому, которое выразил Лафонтен в своей басне «Дровосек».

На распаханных местах, хотя иногда в некоторых странах и мало пригодных для обработки, вы видите копающие и роющие фигуры. Вы видите, как они время от времени расправляют, как говорится, свою поясницу и вытирают обратной стороной ладони свой лоб. «Ты будешь есть свой хлеб в поте лица своего».

Было ли у него какое-либо удовольствие с тех пор, как он живет в мире? Существует ли более несчастный на земном шаре?

Разве эта работа радостна, весела, в чем некоторые хотят нас уверить? Здесь, однако, находится для меня истинная человечность, великая поэзия.

Я кончаю, потому что могу в конце концов утомить. Надо простить меня. Я совсем один, мне не с кем говорить о моих впечатлениях; вот я незаметно и поддался искушению; больше не буду.

Ах, что мне пришло в голову. Посылайте мне время от времени прекрасные письма с печатью министра, с печатью из красного воска, со всеми возможными украшениями. Если бы вы видели, с каким почтением почтальон передает мне эти письма, держа фуражку в руке—чего обычно не бывает,—потом сообщает мне с видом величайшего уважения: «Это—от министра». Это устраивает меня наилучшим образом, дает мне кредит. Ибо для них письмо, запечатанное министерской печатью, идет, естественным образом, от министра. Такой конверт что-нибудь да значит...

Полагаете ли вы, что у меня есть какие-либо шансы получить заказ? Подвигается ли заказ Жака?

Жму руку. Ж.-Ф. Милле

Большой ли эффект производят картины Руссо? Имеют ли они значительный успех?

Ж.-Ф. Милле. Человек с мотыгой

Письмо к Сансье

1860 г.

Мой дорогой Сансье, вот примерно то, что я написал Торе о трех моих картинах, выставленных у Мартинэ:

В «Женщине, которая зачерпнула воды» я попытался изобразить ни водоноску, ни даже служанку, но женщину, начерпавшую воды в ведра для нужд своего дома, чтобы сварить суп своему мужу и детям; у нее такой вид, что она несет нечто такое, что ни тяжелее, ни легче веса полных ведер; за легкой гримасой, вызванной отягчающей ее руки ношей, и прищуренными от яркого света глазами угадывается на ее лице отпечаток деревенской доброты. Я избегал (как и всегда) с неко-

торым ужасом всего того, что можно рассматривать, как сентиментальность: я желал, напротив, чтобы она выполняла с простотой и добродушием, а не как тягостную барщину, свою работу, являющуюся вместе с другими домашними работами работою каждого дня и жизненной привычкой. Мне хотелось также изобразить свежесть колодца и чтобы его несколько старинный вид напоминал о том, что многие и многие до нее приходили сюда черпать воду.

Мне хотелось бы, чтобы в «Женщине, приготовляющей завтрак своим детям», можно было бы представить выводок птенцов, которых мать выкармливает с клюва. Мужчина работает, чтобы кормить этих существ.

В «Баранах, которых собираются стричь» я постарался выразить то состояние одурения и страха, которое испытывают бараны, когда их только что остригли, и любопытство и изумление тех, которых еще не остригли, при виде появления среди них таких голых существ. Я постарался написать так, чтобы жилище действительно имело деревенский и мирный вид, чтобы сзади дома можно было бы предположить луг, покрытый травой, где посажены тополя, осеняющие его, наконец чтобы сооружение носило вид старинного, вызывающего воспоминания.

Я сказал ему еще, что в случае, если бы он вздумал сделать из этого заметку, я постараюсь устроить так, чтобы вещи не казались соединенными совершенно случайно, но что между ними была необходимая и неизбежная связь.

Я хотел бы, чтобы изображаемые мною существа имели вид обреченных своей доле и чтобы было невозможно вообразить, чтобы им могло притти на мысль быть чем-либо иным. Люди и вещи должны быть помещены так с определенной целью. Я желаю выразить полно и сильно то, что необходимо, ибо я думаю, что было бы, пожалуй, лучше, если бы вещи, слабо исполненные, не были бы исполнены вовсе, потому что они становятся в этом случае как бы искаженными и испорченными. Я питаю величайший ужас перед бесполезным (как бы оно блестяще ни было) и перед длиннотами; все это лишь рассеивает и ослабляет внимание.

Я не знаю, стоило ли труда говорить все это, но дело уже сделано. Вы скажете мне ваше мнение. Приедете ли вы в субботу, как вы, кажется, почти уже решили? Здесь ничего нового. Коклюш детей, кажется, немного уменьшается. Привет вашим от моих домашних.

Ж.-Ф. Милле

Письмо к Сансье

Барбизон, 30 мая 1862 г.

Мой дорогой Сансье!

Я исполнил поручение, которое вы меня просили выполнить. Папаша Робен[5] очень доволен и уверяет, что после доброго бога он никого так не любит, как вас.

Мнения о моем «Человеке с мотыгой» мне кажутся весьма странными, и я вам очень благодарен за сообщение о них мне, ибо это для меня лишний случай подивиться, какие идеи мне приписывают. В каком клубе встречали меня мои критики? Социалистическом. Но, поистине, я мог бы им ответить то, что сказал в одном шарже комиссионер из Оверни. «Говорили в стране, что я был сен-симонистом; это неверно, я не знаю, что это такое».

Нельзя, следовательно, попросту согласиться с мыслями, которые могут притти на ум при виде человека, обреченного зарабатывать на жизнь *в поте лица своего*. Это касается также и тех, которые говорят, что я отрицаю прелесть деревни; я в ней нахожу больше, чем прелесть: бесконечное великолепие. Я вижу в ней те маленькие цветы, о которых Христос сказал: «Уверяю вас, что сам Соломон во славе своей никогда не был одет, как один из них».

Я вижу очень хорошо ореолы одуванчиков и солнце, распространяющее свою славу в облаках, далеко над землей. Я вижу также в долине пар, идущий от лошадей, которые пашут, и затем в скалистой местности человека, совершенно истомленного, от которого только и слышишь, что напряженные вздохи. С утра он старается выпрямиться на минуту, чтобы вздохнуть. Среди этих великолепий развивается драма.

Это вовсе не мое изобретение, и выражение «крик земли» было давно уже придумано.

Я представляю себе, что мои критики—люди образованные и со вкусом, но я не могу надеть на себя их кожу, и так как я никогда в жизни не видел ничего другого, кроме полей, я стараюсь говорить, как я могу, о том, что я видел и испытал, когда я в них работал. Участь желающих делать лучше, конечно, прекрасна.

Я останавливаюсь, ибо вы знаете, как я становлюсь болтливым, когда меня натолкнут на эту тему. Но я хочу еще вам сказать, что я чувствую себя очень польщенным и подкреплен-

ным несколькими статьями, которые вы мне прислали, и если случайно вы знакомы с их авторами, то я поручаю вам передать им о моем удовлетворении.

Рассчитываю, что вы скоро приедете. Привет Руссо.

Ваш Ж.- Ф. Милле

Письмо к Т. Пеллоке,
главному редактору журнала «Выставка»

Барбизон, 2 июня 1863 г.

Милостивый государь!

Я очень счастлив, что вы говорите в таких выражениях о моих картинах, находящихся на выставке. Удовольствие мое еще более увеличивается благодаря вашей манере говорить об искусстве вообще. Вы принадлежите к чрезвычайно небольшому числу тех, которые полагают (и тем хуже для тех, кто так не думает), что всякое искусство является языком и при этом языком, созданным для того, чтобы выражать свои мысли. Говорите об этом и повторяйте это неоднократно: это заставит, быть может, кого-нибудь подумать над этим. Если бы многие так думали, не было бы занимающихся живописью и пишущих без цели. Называют это умением, и тех, которые этим обладают, усиленно хвалят. Но по правде сказать, хотя бы это было настоящее умение, разве не следовало бы им пользоваться только для того, чтобы хорошо выполнить, а потом скромно скрыться за произведением? Я читал где-то: «Горе художнику, показывающему свой талант раньше своего произведения». Было бы нелепо, если бы рука начинала двигаться при ходьбе раньше ноги... Я не помню текстуально, что сказал Пуссен в одном из своих писем по поводу дрожания своей руки, когда он чувствовал в голове все более и более расположение к ходьбе, но приблизительный смысл этого таков: как бы его рука ни была слаба, нужно, однако, чтобы она слушалась головы и т. д. Еще одно замечание: если бы больше людей думало так, как думаете вы, они не старались бы угождать дурному вкусу и низменным страстям ради своей выгоды, ни мало не заботясь о добре, и, как хорошо сказал Монтень, «не старались бы сделать природу искусственной, вместо того чтобы придать естественность искусству».

Я был бы весьма благодарен случаю, который дал бы мне возможность побеседовать с вами, но так как это не может,

Ж.-Ф. Милле. Собиратели хвороста (рисунок)

во всяком случае, произойти немедленно, я хочу попробовать рассказать вам, как сумею, с риском вас утомить, о некоторых вещах, которые являются для меня убеждениями и которые хотел бы сделать ясными в том, что я делаю.

А именно, что предметы вовсе не случайно и произвольно сопоставлены, но имеют между собой неизбежную и неотвратимую связь. Я хотел бы, чтобы существа, которых я изображаю, имели бы вид обреченных своему положению и чтобы было невозможно представить, что им может притти мысль быть чем-нибудь другим, чем они являются. Произведение должно быть единым целым, и люди и вещи должны в нем всегда служить одной цели. Я желаю представить с возможной полнотой и силой то, что нужно, и считаю, что лучше бы было, чтобы вещи, сказанные слабо, не были бы сказаны вовсе, потому что они в этом случае представились бы обезображенными и испорченными, но я испытываю величайший ужас перед бесполезным (как бы блестяще оно ни было) и перед бесполезными длиннотами, так как это приводит только к рассеиванию и ослаблению впечатления.

Ведь не количество изображенных предметов составляет прекрасное, а необходимость их представить, и эта-то самая необходимость создает степень воздействия, которой она оправдывается. Можно сказать, что все прекрасно, когда случается в свое время и на своем месте, и, напротив, ничто не бывает прекрасным, что происходит не во-время. Долой снижение характеров: пусть Аполлон будет Аполлоном и Сократ—Сократом. Не будем смешивать одного с другим, иначе они оба потеряют свой характер. Какое из деревьев прекрасное: прямое или кривое? То, которое соответственно размещено. Отсюда я делаю заключение: прекрасно то, что более подходит.

Это можно развивать до бесконечности и доказывать неистощимым количеством примеров. Надо условиться, что я говорю не об абсолютно прекрасном, так как я не знаю, что это такое, и так как оно мне кажется прекраснейшей из шуток. Я думаю, что люди, занимающиеся этим, делают это только потому, что у них нет глаз для естественных вещей и потому, что они замариновались в однажды сложившемся искусстве, не думая, что природа достаточно богата, чтобы всегда снабжать новым. Чудаки! Они из числа тех, которые пишут поэтические вещи, вместо того чтобы быть поэтами. Создавать характеры—вот настоящая цель. Вазари рассказывает, что Баччио Бандинелли[6] написал фигуру, которая должна была изображать Еву, но, подвигаясь в своей работе, он пришел к мысли, что эта фигура для своей роли Евы была немного сухопара. Он удовольствовался тем, что придал ей атрибуты Цереры—и Ева сделалась Церерой. Мы допускаем—так как Бандинелли был человек умелый,—что эта фигура была прекрасно и с большим умением моделирована, но так как все это не вытекало из определенного характера, получилось произведение весьма жалкое. Это было ни рыба, ни мясо.

Простите, сударь, что я, говоря так долго, сказал, может быть, так мало, но позвольте мне сказать вам еще, что если вам случится бродить в окрестностях Барбизона, не откажите задержаться у меня на минутку.

Ж.-Ф. Милле

ИЗ ПИСЕМ К САНСЬЕ

Барбизон, 8 ноября 1863 г.

Г-н Шассэн приехал сюда в четверг утром и оставался до вечера пятницы, потом уехал с семичасовой каретой. Мы сделали оттиски с моего опыта в деревянной гравюре «Малень-

Ж.- Ф. Милле. Собиратели хвороста (рисунок)

кого землекопа», который вы знаете, и оттиски вышли очень хорошо. В первую же посылку, которую я вам пришлю, я положу несколько оттисков для вас. Г-н Шассэн думает, что самое лучшее для Феокрита было бы, если бы можно было представить издателю одну идиллию, уже напечатанную и иллюстрированную, в виде одного выпуска всего увража. И он уверен, что издатель не устоял бы и захотел продолжать издание.

Он сказал мне, что постарается путем комбинаций со своим другом Роллэном найти средства на необходимые расходы, чтобы достичь этого результата. Он мне их до некоторой степени объяснил, но—чорт меня возьми, если могут остаться в моей памяти вещи такого рода,—я не понимаю их даже в то время, когда мне их объясняют. Наконец, он думает, что издержки печатания и гравирования не были бы слишком велики и хватило бы, во всяком случае, на эту идиллию, даже если и нельзя бы было рассчитывать на дальнейшее. Он, без сомнения, вам об этом напишет, и вы сможете судить, имеет ли эта идея что-либо практическое. Во всяком случае, я уже набросал углем композицию для первой идиллии: Тирсис и козий пастух, сидящие у грота Пана. Тирсис играет на сиринге, и тот ее слушает. Имеется ваза, на которой воспроизведены рельефом следующие сюжеты, которые я изобразил бы естественно:

Прекрасная женщина, божественный шедевр, из-за которой спорят двое мужчин.

Мужчина-старик на скале ловит сетью рыбу в море.

Ребенок, сидящий на изгороди, чтобы охранять лежащий рядом виноградник, но он так занят плетением из соломы западни для стрекоз, что не видит двух лисиц совсем близко от себя—одну, которая подкрадывается, чтобы утащить у него завтрак, и другую, которая ест в винограднике самые лучшие плоды.

Вот три сюжета на вазе.

Затем остается смерть Дафниса, являющаяся сюжетом мелодии, исполняемой Тирсис на сиринге,—смерть, при которой присутствуют Гермес, Венера, Приап, пастухи коз и коров. Всего пять сюжетов и необходимо написать все пять. Но не все идиллии потребуют столько; некоторые могут быть выражены одним сюжетом, не более, как двумя.

*

Мой дорогой Сансье! Барбизон, 16 марта 1864 г.

Что за скверный ветер дует на нас из Японии![7]. Еще недоставало мне также иметь с Руссо неприятности из-за изображе-

ний, которые я привез из Парижа. В ожидании, что вы мне скажете, что у вас произошло с Руссо, будьте любезны верить, что с моей стороны не совершено чего-либо недоброжелательного по отношению к вам. Я хочу, чтобы к моему путешествию все это выяснилось, ибо я был бы в огорчении весь остаток моей жизни, если бы малейшее облачко могло встать между нами. Я бросаю свою работу, чтобы сказать вам это. Если не будет другого известия от меня отсюда, приезжайте в воскресенье к Руссо, чтобы посмотреть мою картину прежде, чем она отправлена.

*

Барбизон, 3 мая 1864 г.

Мой дорогой Сансье!

По поводу того, что Жан Руссо сказал о моих людях, несущих теленка так, как будто бы это было святое причастие или бык Апис: каким же образом желал бы он, чтобы они его несли? Если он признает, что мои люди несут хорошо, я не прошу у него большего для своего удовлетворения, и вот что я ему скажу: экспрессия двух людей, несущих что-либо на носилках, соответствует тяжести, которая опускается на их руки. Таким образом, при равной тяжести они дадут совершенно тот же результат экспрессии: несут ли они святой ковчег или теленка, слиток золота или булыжник. И хотя бы эти люди были проникнуты глубоким благоговением к тому, что они несут, закон тяжести будет господствовать над ними, и их экспрессия не будет обозначать ничего другого, кроме этой тяжести. Положат ли они ее на момент на землю, вновь примутся ли ее нести,—будет проявляться один только закон тяжести. Чем более эти люди будут заботиться о сохранности предмета, который несут, тем более осторожную манеру шагать они усваивают и заботятся о надлежащей согласованности своих шагов, но нужна во всех случаях и всегда эта согласованность как последнее условие; если не повинуются ей, усталость увеличивается во много раз. Вот совершенно очевидная и простая причина торжественности, подвергающейся таким упрекам. Но в Париже представляется достаточно случаев видеть, как двое комиссионеров несут на носилках комод. Можно наблюдать, как умеют они ходить в такт. Пусть г. Жан Руссо и кто-нибудь из его друзей попробуют нести что-либо и пожелают шагать своим обыкновенным шагом. Эти господа в таком случае узнают, что при недостатке согласованности в ходьбе уронить можно то, что несут.

*

Барбизон, 29 марта 1865 г.

Мой дорогой Сансье!

Я очень рад, что вы приготовили статьи о Салоне. Верьте, что я сделаю все возможное, чтобы сказать вам о вещах, которые мне придут на ум как об искусстве вообще, так и о частностях по данному случаю. Мне кажется, что следовало бы, может быть, показать, начиная несколько издалека, что искусство начало оскудевать с того момента, когда перестали непосредственно и наивно опираться на впечатления, идущие от природы, когда виртуозность совершенно естественно и быстро подменила ее собой, и начался упадок. Сила уходит без этой постоянной опоры в природе, и как примером этому пользуются басней об Антее, силы которого уменьшались, когда его нога переставала касаться земли, и который, напротив, вновь обретал силу всякий раз, как мог к ней прикоснуться. Это коротко и полно, насколько возможно. И мало-помалу можно показать, что при пренебрежении природой искусство приходит к ослаблению. И всегда надо, насколько возможно, пользоваться примерами. Еще раз жалею, что мы не можем об этом поговорить. Я выпишу выдержки, в которых случайно можно найти хорошие цитаты или из которых можно взять существенное—из Монтеня, Палисси[8], Пикольпасси и его переводчика Клавдия Попелэна. Постараюсь найти и других. Я пожую жвачку на этот счет и скажу, как смогу, то, что придет мне в голову. Сущность всего заключается в следующем: чтобы быть в состоянии растрогать других, необходимо, чтобы человек раньше этого был растроган сам; все то, что делается только из умозрения, как бы искусно ни было сделано, не может достичь цели, потому что невозможно, чтобы оно содержало в себе дуновение жизни. Приходит на память выражение св. Павла: «Медь звенящая и кимвал бряцающий...»

*

Шербург, 2 мая 1871 г.

Мой дорогой Сансье!

Разве не печально то, что делается в Париже? Знаете ли вы, что федерация художников[9] назначила меня своим членом? За кого меня, однако, принимают? Я ответил: я не принимаю чести, которую мне хотели оказать. Как жалки эти люди! Курбэ, разумеется, президент.

Ж.- Ф. Милле. Женщина, прядущая лен

Можно будет назвать нашу эпоху эпохой великой бойни. По этому поводу можно воскликнуть вместе с пророком: «О меч господен, отдохнешь ли ты когда-нибудь»... У меня нехватает смелости говорить с вами о весне, которая тем не менее наступает в эти ужасные времена.

Из заметок об искусстве

Слишком мало живописцев обращает внимание на эффект, который должна произвести картина при рассмотрении на расстоянии, что позволяет ее видеть сразу, в ее целом. Хотя бы картина производила должный эффект, найдутся люди, которые вам скажут: да, но когда видишь ее вблизи, замечаешь, что она не доделана. Затем—о другой, непроизводящей на расстоянии того эффекта, который она должна бы произвести: посмотрите на нее вблизи, как это выполнено! Считаться надо только с главным, основным. Когда портной примеряет пальто, он отходит на то расстояние, которое позволяет ему как следует судить о его покрое. Если он им доволен, он может позаботиться тогда о деталях, но тот, кто удовольствуется тем, что наделает красивых петлиц и других принадлежностей, хотя бы они и были сами по себе шедеврами, на дурно скроенном пальто, разве не жалкую он проделает работу? Не то же ли самое относится и к памятнику архитектуры и к чему бы то ни было? Ведь прежде всего должен быть отмечен способ восприятия произведения, и ничто не имеет права выходить из этого модуса. Это—как атмосфера, вне которой вещи не могут существовать.

В подтверждение того, что детали—только добавление к существенному, Пуссен говорит: «Так как пилястры каннелированы и богаты сами по себе, то нужно остерегаться испортить их красоту нагромождением орнамента, ибо такие аксессуары или дополняющие части не должны добавляться к произведению, главные части которого достаточно прекрасны; можно добавить орнаменты, только благоразумно и осмотрительно, так чтобы этими последними были привнесены мягкость и грация; ведь орнаменты изобретаются для уменьшения некоторой суровости, свойственной простой архитектуре».

Надо приобрести привычку только от природы получать свои впечатления, какого бы рода они ни были и какой бы темперамент ни был у нас. Надо пропитаться и насытиться ею

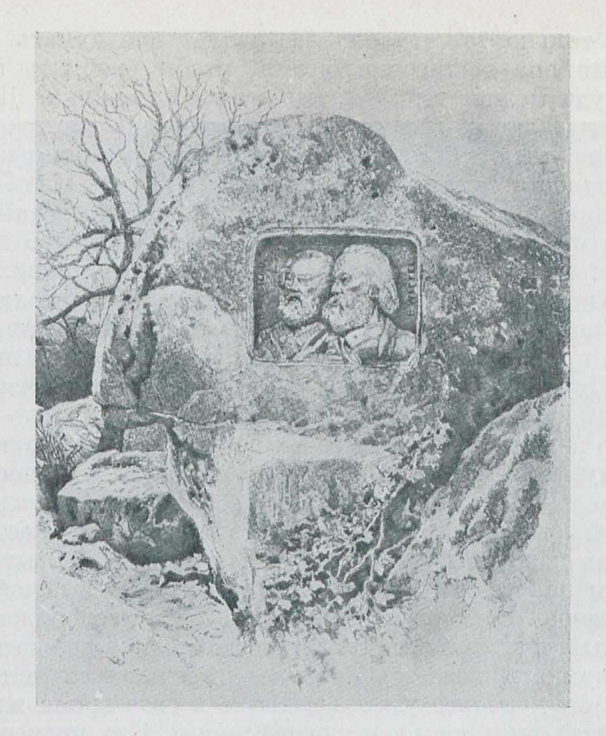
Ж.-Ф. Милле. Вечерний звон (Angelus)

и думать только то, что она заставляет нас думать. Нужно верить, что она достаточно богата, чтобы снабдить всякого. Да и откуда можно черпать, как не из источника? Для чего же вечно предлагать людям как высшую цель достижения то, что высокие умы открыли в природе, потому что они разрывали «ее внутренности с трудом и постоянством», как сказал Палисси, но что, однако, не должно сделаться для людей вечным и неизменным примером. Разве следует делать чьи-либо произведения прототипом и целью всех будущих произведений...

Природа охотно отдает себя тем, которые стараются познать ее, но она хочет быть любимой безраздельно. Мы любим только те произведения, которые ведут от нее свое происхождение. Другие являются произведениями педантическими и пустыми.

Можно исходить изо всех точек зрения, чтобы притти к возвышенному, и все способно его выразить, если есть достаточно высокая цель. Тогда то, что вы любите с наибольшим увлечением и страстью, становится прекрасным для вас и внушается другим. Пусть каждый приносит свое. Впечатление вызывает экспрессию, и она стремится показать с наибольшей силой то, что ей свойственно. Весь арсенал природы был в распоряжении людей сильных, и их гений принуждал их брать у нее не те вещи, которые принято называть наиболее прекрасными, а те, которые были бы наиболее уместны. Разве в свое время и на своем месте каждая вещь не играет своей роли? Кто посмеет утверждать, что картофель ниже гранатового яблока?

Упадок начался с тех пор, как появилось убеждение, что искусство, хотя природа образовала его, было высшей целью; имели в виду художника как образец и как цель, не думая о том, что у него были свои взгляды на вещи. Говорили также «натура», но понимали это в смысле живой модели, которой пользовались и при помощи которой достигали только условностей. Если, например, желали изобразить вещь в пленэре, копировали тем не менее модель, освещенную светом мастерской, не думая нисколько о том, что это не соответствует сверкающей всеобъемлемости внешнего мира. Это является доказательством того, что художники уже не проникаются той глубокой эмоцией, которая раньше препятствовала им довольствоваться столь малым.



Памятник Руссо и Милле в Барбизоне

ПРИМЕЧАНИЯ

Жан-Фансуа Милле родился 4 октября 1814 г. в крестьянской семье и до двадцати лет жил в деревне, работая в хозяйстве отца. Сперва самоучкой, а затем в художественной школе в Шербурге он начал обучаться живописи. В Париже он попал в мастерскую Делароша—очень известного в то время «исторического» живописца, но вскоре покинул его мастерскую. Первая работа Милле—пастели, исполненные под явным влиянием живописи XVIII века. Дебют Милле на Салоне 1840 г. прошел незамеченным, и лишь в 1848 г. его выступление на Салоне обратило внимание публики и критики на художника.

В том же году он покидает Париж и поселяется в деревушке Барбизон, около Фонтенбло. Дальнейшая деятельность Милле тесно связана с развитием барбизонской школы, возглавляемой Теодором Руссо.

Уделяя, подобно другим барбизонцам, исключительное внимание пейзажу, Милле свой подлинный жанр находит, однако, не в этой области, а в темах земледельческого труда. Его многочисленные картины и рисунки посвящены именно этим темам, в которых Милле, по собственному признанию, видит высшую ценность искусства. «Разве эта работа радостна, весела, в чем некоторые хотят нас уверить,—пишет он в письме к Сансье,—однако здесь заключается для меня истинная человечность, великая поэзия».

Письма Франсуа Милле, адресованные главным образом его другу и биографу Альфреду Сансье, очень содержательны. В них художник довольно полно излагает свою эстетическую позицию, свое отрицание абсолютно прекрасного («... оно мне кажется прекраснейшей из шуток...»), свое отношение к избранной им тематике, дает оценки мастеров старого искусства, наконец высказывает свои взгляды на значение эмоционального начала в искусстве.

В 1871 г., в дни Коммуны, Милле, не только остался в стороне от восстания, но встретил Коммуну с открытой враждебностью. Эта вражда относилась и к тому мастеру, который связал свое художественное творчество с судьбами Коммуны,—к Гюставу Курбэ: письмо Милле к Сансье из Шербурга от 2 мая 1871 г.—выразительная характеристика социальной позиции художника в пору первого восстания нового мира против буржуазного порядка.

* * *

1. *Сансье* (A. Sensier)—см. прим. 3 к Т. Руссо.

2. *Деларош* (Hippolyte-Paul Delaroche, 1797—1856)—французский художник, ученик Вателе и Гро, автор громадного количества картин на самые разнообразные исторические сюжеты («Допрос Жанны д'Арк кардиналом Винчестерским», «Сыновья Эдуарда», «Кромвель», «Убийство герцога Гиза», «Умирающий Мазарини» и др.). Типичный представитель сухого академического историзма, протокольно-официального и безжизненного.

3. *Лесюэр* и *Лебрэн*—см. прим. на стр. 231.

4. *Жувенэ* (Jean Jouvenet, 1647—1717)—французский художник, автор большой картины, находящейся в парижском соборе Нотр Дам, «Христос, исцеляющий паралитика» и ряда картин на религиозные сюжеты. Пользовался покровительством Шарля Лебрэна: гобеленовая мануфактура выполнила по приказу Людовика XIV ряд копий с картин Жувенэ. Король поручил также Жувенэ роспись капеллы Версальского дворца и Церкви инвалидов, что и было выполнено художником в форме огромных фресок и полотен.

5. «*Папаша Робен*»—старый солдат Первой империи, в судьбе которого принимал участие Милле, выхлопотавший ему пенсию.

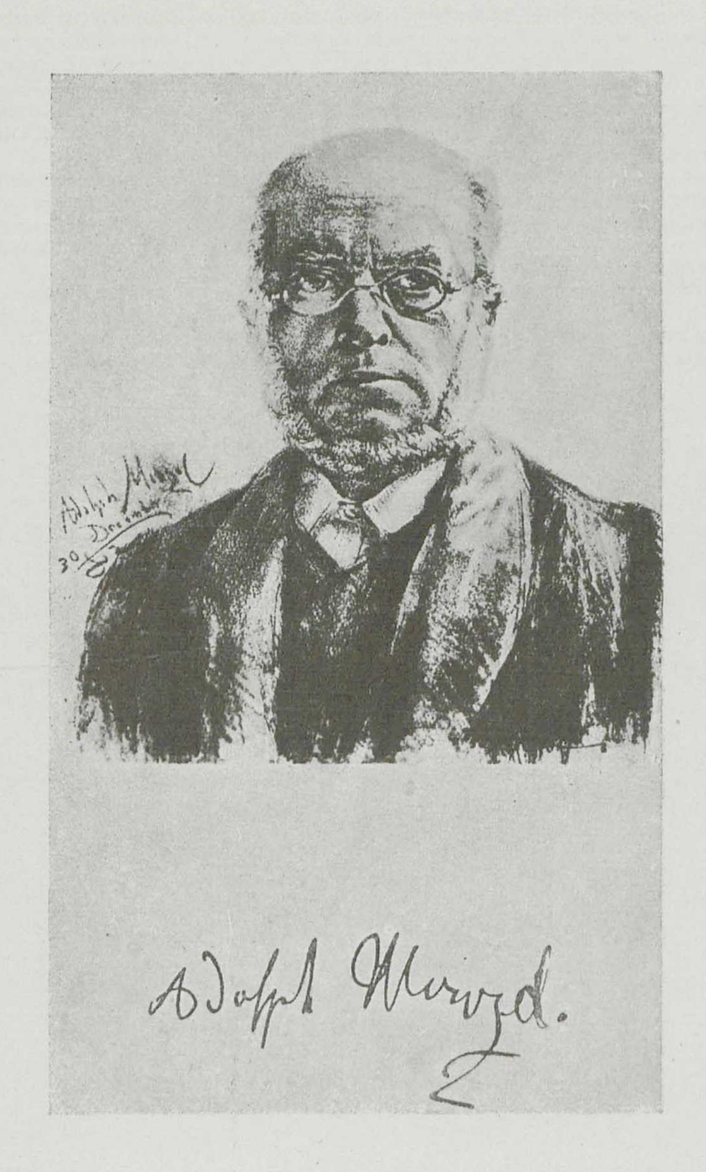
6. *Бандинелли* (Bartolomeo или Baccio Bandinelli, род. 1489)—италь-

янский скульптор, ученик Джиакомо Франческо, сотрудничал со знаменитым архитектором Сансовино, пользовался одобрением Леонардо да Винчи. Автор колоссальной скульптурной группы «Геракл, убивающий Кака» (1534). Деятельность Бандинелли была ознаменована почти непрестанными конфликтами с большинством из мастеров-современников (как Сансовино, Челлини и др.).

7. Речь идет о небольшой ссоре между Милле и Руссо из-за приобретения произведений японского искусства, которые только что появились в это время на европейском рынке и которыми оба художника очень увлекались. По замечанию Сансье, это недоразумение между обоими художниками было скоро улажено.

8. *Палисси Бернар* (Bernard Palissy, 1499—1590)—знаменитый французский эмальер, создатель целой эпохи в ювелирно-эмальерном искусстве, а также философ и писатель.

9. Федерация художников—объединение революционных художников, основанное в период Парижской коммуны 1871 г. Гюставом Курбэ.



АДОЛЬФ МЕНЦЕЛЬ

1815—1905

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Из письма Карлу Арнольду [1]

Берлин, 29 декабря 1836 г.

Мой сердечный друг, с чего начать? Ни «но», ни «не», ни «уже» и никакие другие междометия здесь не помогут. Строго говоря, мое продолжительное молчание действительно непростительно, особенно в отношении вас. Ведь вы являетесь в гораздо меньшей степени господином своего времени, чем я, однако хоть я и свободнее распоряжаюсь своим временем, зато в гораздо меньшей степени—своим настроением. Я должен просить вас принять это во внимание.

Те разнообразные способы, посредством которых в последнее время меня берут в оборот, а также процесс брожения, происходящий в моих убеждениях в связи с выставкой,—все это отняло у меня покой, необходимый мне для того, чтобы с вами беседовать.

Прежде всего сердечно благодарю вас за Дюрера (Св. Губерт). Вы доставили мне этим исключительную радость. Задача теперь заключается в том, чтобы в наше время достичь того, что этот феникс достиг в свое. Этого мы, конечно, не добьемся. Я полагаю, что все наше теперешнее поколение художников (говорю лишь о больших мастерах, являющихся знаменосцами, и не имею в виду того обоза, который тянется за знаменами,—о тех, чьи картины и могилы будут позабыты), представляет собой лишь предвестников той эпохи, которая сумеет этого достичь. С нас же достаточно того, чтобы преодолеть старую закваску. Наш удел—лишь восхождение; достижение же вершины—дело следующего поколения.

Искусства испокон веков творили и созидали только то, что требовалось временем. Когда жизненной основой человеческого духа была вера, то эту же роль она выполняла и в искусстве, как в древнее время, так и в средние века. Когда

А. Менцель. Кузнец

духовное направление страны или народа достигает своего апогея, оно начинает в силу разных заблуждений и провалов клониться к упадку, вплоть до того момента, когда в нем начинают оформляться новые течения. Так, реформация была высшей точкой веры, и с ней произошло то, о чем я только что говорил; теперь же начинает осознаваться стремление к принципу познания. Все эти пути умственного развития проделывало также и искусство, и это будет всегда так, ибо каково человечество, таковы и художники, как его часть, таковы же и требования, которые им предъявляются. Поэтому я не считаю, что влечение нашего искусства в эту сторону есть неправильный путь, напротив того, это последовательный результат обновляющегося духа времени, а то, что нас в нем беспокоит и оставляет неудовлетворенными, проистекает, как я думаю, от его половинчатости. Искусство с силой стремится, и это для многих неведомо, к новому направлению и еще не отстало (это тоже многим непонятно) от своего предыдущего этапа.

Если даже искусство решительно повернет в эту сторону, то из этого не следует, что оно должно стать арифметической задачей... Мы будем иметь тогда в искусстве такие умы, на которых время сможет решительно повлиять. Действительно, полный ума и крепкий материализм современных французов (тех, которые представляют школу и отчасти ее создали)—Гудена, Рокеплана [2], Куанье [3], отчасти Вателе [4] и Ле Пуатевена[5], произведут здесь революцию, в которой погибнут те, кто думает, что ярко писать—это прекрасно, и что намазать—это значит остроумно написать. И об этом нечего жалеть. Те же кто достаточно силен, чтобы перенести эту революцию, конечно, только выиграют. Если французы в некотором эстетическом отношении, в общем, довольно односторонни, то и мы таковы же (только с другого конца). Я и многие другие надеемся, что воздействие их произведений вырвет нас из круга нашей односторонности. Мы не желаем и не должны стать французами, но мы обязаны почтительно признать то хорошее, что в них есть и что служит нам уроком...

Письмо Карлу Арнольду

Берлин, 23 апреля 1847 г.

Карл, дорогой мой, прилежен ли ты? Рисуешь ли ты, как я тебе советовал между всем прочим, также и с медалей в резком

А. Менцель. Рисунок

и остром освещении? Я этим сейчас много занимаюсь и это очень интересно. Ты должен испробовать цветной мел. Сначала это удается легче всего на серой, не очень светлой бумаге. Главные тени проводятся эстампами, как обычно, в надлежащей толщине; последующие за ними, более слабые тени—таким же способом. Затем мелом телесного цвета делаются светлые части и источники освещения, после этого, в зависимости от требования моделирования, надо растереть пальцами, а затем опять цветным мелом. Так получается большая определенность в формах или в складках кожи. В отдельных местах снова помогает палец. В эстампированные тени в случае необходимости вводится коричневая краска, но так чтобы не пересолить в этом отношении, наконец в глубины вводится черная. Для красноватых частей в щеках, веках, уголках глаза употребляется, в зависимости от обстоятельств, красный мел или темнокрасный карандаш. Как и все прочее, это меняется в зависимости от цвета лица: краснее или бледнее и т. д. Охровые тона замечательны

для различных оттенков волос, но при всех случаях (за исключением изображения светлых волос) их нужно полностью эстампировать. Кое до чего другого ты и сам додумаешься.

Из письма Карлу Арнольду

Берлин, 1 июня 1848 г.

Мой дорогой мальчик, твое письмо мне доставило много радости. Будь и впредь прилежен и внимателен в занятиях и не забывай того, о чем я тебе часто говорил. При этом условии, я надеюсь, ты не много потеряешь от того, что ты еще не здесь... Хвалю тебя за то, что ты упражняешься в пастели, но остерегайся, применяя ее в пейзаже, приучить свой глаз и вкус к, быть может, и очень гармоническому, но во всех отдельных тонах вялому ансамблю. Все что связано с воздухом, в основе своей против этого. Жидкая краска здесь более необходима, чем где бы то ни было. Камни и растительные мотивы предпочтительнее на переднем плане. Лучше всего рисуется пастелью архитектура, например оранжерея с обветренными статуями на переднем плане. В общем, однако, я советую тебе пользоваться ею как временным средством, в тех случаях, когда местные условия и время не дают возможности работать маслом... Свою кровать, розовую сорочку, желтые кожаные брюки, кнут, зеленый сюртук, голубой жилет, а также немного принадлежностей для живописи вели перенести теперь в галлерею и не отходи в течение долгого времени от Рубенса, Рембрандта и Ван Дейка.

Если ты найдешь идею композиции, то не упускай и разработай ее—это самое главное!

Письмо К. Г. Арнольду

Берлин, 4 июня 1852 г.

Дорогой старина! Ведь вы знаете, как я с головой погружен в работу, так и не дуйтесь же на меня за то, что я не прихожу к вам. Во-первых, я должен окончить к выставке свою картину, изображающую концерт, а на этот раз выставка открывается первого сентября; во-вторых, я должен кончить еще две маленьких картины (тоже из жизни Фридриха II), которые в прошлом сентябре заказал мне Гупиль в Париже. В-третьих, я копирую по вечерам мою большую картину на камне (а вечера теперь начинаются не в девять или в половине десятого);

А. Менцель. Фридрих Великий и Иосиф II.

картина эта была выставлена на предыдущей рождественской выставке (мне кажется, что я писал вам тогда об этом); во время этого копирования при помощи резца я многое переживаю. Для этой цели я велел перенести эту вещь к себе и могу над ней работать только по вечерам, так как я должен делать это при полном освещении и должен делать это именно теперь, потому что возможно, что позже весь цикл будет продан, как союз делал это в предыдущие годы.

Ваша идея применить эту технику в работе на шпалерах мне очень близка. Не мог ли бы и Карл попробовать работать таким же образом? Как много у него должно быть подготовки и материалов для картин всякого рода! То что я испробовал до настоящего времени как наиболее целесообразное, это вкратце следующее: более или менее тонко приготовленный пористый камень, как для рисунка карандашом, пропитывается сначала скипидаром, но раньше чем он весь пропитался им как следует, прокрывают его литографской тушью, растертой со скипидаром (а не с водой) иногда при помощи кисти, что, впрочем, не рекомендуется для покрытия больших плоскостей. Когда тушь налита на камень, нужно его покачивать, чтобы тушь разлилась по возможности равномерно и тонко по камню. Лучше всего это удается при помощи валька. Она совершенно высыхает, и тогда можно работать по камню любым перочинным ножом. Площадь, прокрытая тушью, очень чувствительна, и камень, подвергнутый самой легкой проработке, может дать уже отпечаток. И пластинка, по крайней мере по убеждению моего литографа, может очень много выдержать. Другие опасности, которым подвергается карандашный (меловой) рисунок благодаря дыханию или прикосновению пальцев, здесь не имеют места, как я это испытал. Места, которые сделались слишком светлыми, можно обработать мелом и снова програвировать. Наоборот, частичное прокрытие тушью и затем гравирование этих мест удается; через такую отполированную, благодаря гравированию, поверхность тушь не проникает так хорошо в глубину камня, как в первый раз, и, несмотря на тщательное высушивание, остается на поверхности и легко стирается прикосновением резца, как будто ее и не было. Последующая обработка вытравливанием и печатанием та же, что и при меловом рисунке, поскольку мне пришлось это наблюдать. И еще одно: тушь должна быть растерта в должной густоте, чтобы при растеках не образовалось черных сгустков. Тонкая тушь, которая при вы-

сыхании становится серой, дает такой же черный отпечаток, как и другая, но во время работы вводит очень легко в опасные ошибки, так как такие места не всегда легко отличить от уже выгравированных, и впоследствии на оттиске могут неожиданно получиться недостаточно черные пятна там, где на камне выглядело все вполне проработанным. Вследствие этого я уже в начале моих работ испортил одну пластинку. Все попытки исправить это долгое время были безуспешны. Меня будет бесконечно радовать, если вы вынесете отсюда что-либо для вас полезное. Я представлял себе, что Карл в последнее время находится уже в Париже, в то время как он, бедный, плачет еще дома! У меня еще сохранилось особое сочувствие к страдающим зубами. Вы ничего не пишете мне о дочерях и о внуке. Если к моему величайшему огорчению я лишен счастья видеть их лично, то, по крайней мере, примите самые сердечные поклоны от вашего Менцеля.

ПРИМЕЧАНИЯ

Адольф Менцель прожил очень долгую жизнь (он родился в 1815 г., а умер уже в начале XX века—в 1905 г.), наполненную разносторонней и обильной художественной деятельностью. Начав как литограф, выполнявший всевозможные прикладные графические работы, Менцель перешел к рисунку, деревянной гравюре, акварели и масляной живописи, проявив себя плодовитой работой во всех этих отраслях. В 1839—1840 гг. он выполнил 400 иллюстраций к «Истории Фридриха Великого» Куглера, в 1840 г. иллюстрировал сочинения Фридриха. Крупнейшее произведение Менцеля на индустриальную тему—«Железоплавильный завод»—относится к расцвету «эпохи грюндерства»—1875 г.

В истории новейшей германской живописи, неизобилующей большими мастерами, Адольф Менцель занимает выдающееся место. Его имя знаменует прежде всего—преодоление того романтического историзма, который сложился в доминирующее направление немецкого искусства первой трети XIX века, будучи представлен такими художниками, как Ансельм Фейербах, Петер Корнелиус, Отто Рунге. Немецкие живописцы-романтики и «классики» наполняли свои произведения мечтаниями о германском средневековье и античности, мистическими образами и «классическими» стилизациями, пытаясь найти в этом романтическом прошлом исход своим чаяниям органического и духовно насыщенного мировосприятия. Эти

чаяния выражали отчасти и глубокую неудовлетворенность провинциально-филистерским укладом того европейского захолустья, каким была Германия начала века. Но в то же время религиозный романтизм и романтический историзм были продуктом специфических условий общественного развития Германии и прежде всего тех особенностей этого развития, на которые указывает Энгельс: «... В Германии феодальное дворянство сохранило большую часть своих старых привилегий. Система феодального землевладения почти повсюду оставалась господствующей. Буржуазия была далеко не так богата и так сконцентрирована, как во Франции или в Англии».

Влияние землевладельческой аристократии в этих условиях оставалось решающим в течение всей первой трети XIX века, и даже революция 1848 г. не приносит буржуазии формальной победы. В искусстве эти аристократические влияния сказываются чрезвычайно ярко, определяя основное направление немецкой живописи в том периоде, когда во Франции имеет место уже широкое и всестороннее развертывание буржуазных течений и оформляется стиль буржуазного искусства.

Однако феодальная реакция, наступившая после 1848 г., не могла задержать роста промышленной буржуазии, которая вскоре находит свой основной политический лозунг в проповеди объединения немецких государств. Идея объединения и создания единой империи отвечает интересам промышленной буржуазии,—и движение за единую Германию идет параллельно интенсивному росту промышленного капитала, росту, затем переходящему в полосу грюндерства.

Менцель явился выразителем этих устремлений немецкой промышленной буржуазии предгрюндерской и грюндерской эпох, и в его творчестве чрезвычайно характерно сочетались исторические мотивы, нарочито призванные для утверждения и возвеличения идеи единого государства, с одной стороны, и ярко индустриальные сюжеты, рассказывающие о целом новом мире—мире крупной фабричной промышленности,—с другой.

Прославившись как исторический живописец, посвятивший себя воспеванию эпохи Фридриха Великого, этого прообраза и идола бисмарковской «единой Германии», Менцель в то же время явился одним из первых живописцев, показавших в своих рисунках и полотнах современный завод, жизнь и труд фабрики, металлургические горны и печи, потоки расплавленной стали, корпуса, вмещающие громадные машины и станы. «Застольный круг Фридриха II» и «Концерт в Сан Суси» значатся в длинном перечне его произведений рядом с «Железоплавильным заводом» и многочисленными зарисовками заводской жизни.

Именно эти зарисовки и картины, представляющие собой едва ли не самую раннюю документацию новейшей фабричной индустрии в живописи,

составляют наиболее ценное в творчестве Менцеля. Впрочем, и в своих исторических картинах он остается верен основному—реалистическому направлению своего живописного творчества. Он старается быть добросовестным историком прошлого и прилежным наблюдателем настоящего. Либеральный буржуа-патриот, он наделяет, однако, явно искусственным блеском и героическим сверканием свои полотна на сюжеты Фридриха Великого, а индустриальные сцены—своего рода поэзией грюндерства: он придает картинам заводского труда характер эпического повествования, где рабочие около металлургических печей имеют облик каких-то титанических кузнецов, борющихся с расплавленным металлом. Эта трактовка индустриальной действительности того времени не лишает все же полотна и рисунки Менцеля их бесспорной ценности и в историко-документальном отношении.

Практический опыт Менцеля в различных областях изобразительного искусства был огромен, и уроки этого опыта нашли свое отражение в его переписке, содержащей немало ценных наставлений и указаний ученикам и художникам, главным образом по вопросам художественной техники. Письма Менцеля содержат также немало острых замечаний и суждений, касающихся общих вопросов искусства и излагающих взгляды мастера на основы и методы художественного творчества.

* * *

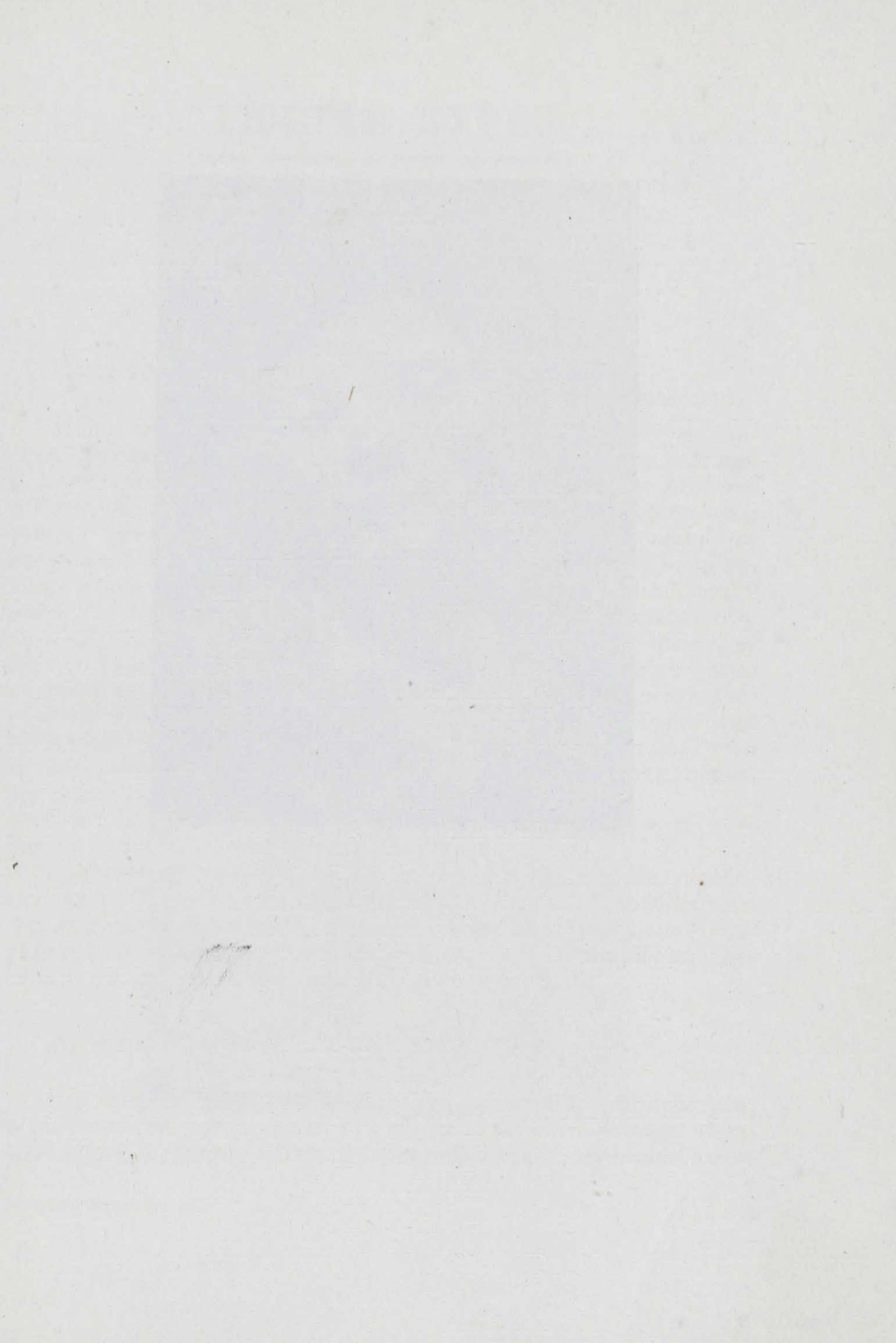
1. *Карл Арнольд*—художник, ученик и близкий друг Менцеля.

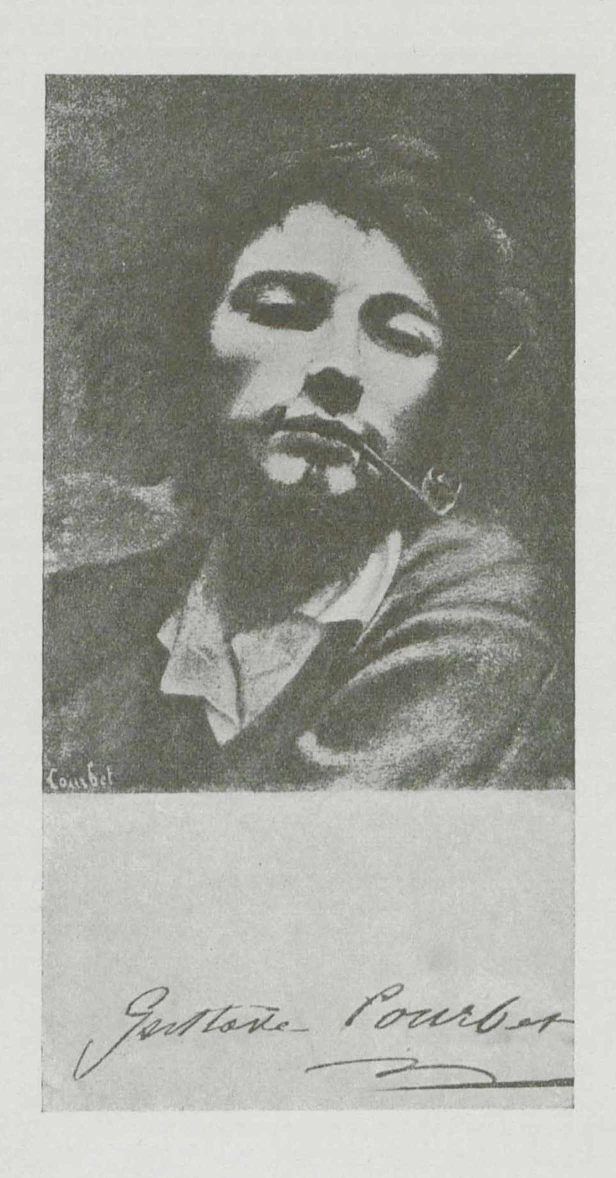
2. *Рокеплан* (J.-E.-Camille Roqueplan, 1802—1855)—французский пейзажист и маринист, а также автор ряда исторических картин; испытал на себе заметное влияние Боннингтона и других английских новаторов колорита 20-х годов.

3. *Куанье* (J.-L.-Phil. Coignet, 1798—1860)—французский пейзажист и маринист, а также автор ряда исторических картин. Написал «Полный курс пейзажа».

4. *Вателе* (L.-E. Watelet, 1780—1822)—французский пейзажист, очень плодовитый автор разнообразных пейзажных композиций, более или менее выдержанных в «классической» манере.

5. *Пуатевен* (Aug. Poitevin, 1819—1873)—французский скульптор, малооригинальный ученик Рюда и Мендрона.




Courbet
Gustave Courbet

ГЮСТАВ КУРБЭ

1819—1877

Письмо к родителям

10 марта 1845 г.

Надо, чтобы в наступающем году я сделал большую картину, которая показала бы меня в настоящем свете, так как я хочу всего или ничего. Маленькие картинки это не все, что я могу. Я хочу большой живописи. То что я говорю, не одни только предположения. Все кто приходит ко мне и знает мое искусство, предсказывают мне это. Недавно я сделал этюд головы и показал его г. Гессу; он сказал мне перед всей своей мастерской, что очень мало в Париже мастеров, способных сделать подобное. Он сказал мне затем, что если я в будущем году сделаю картину такого же качества, это даст мне место среди художников. Допускаю, что он преувеличивает, но в чем я уверен, это в том, что раньше, чем через 5 лет, у меня будет имя в Париже. Середины нет, так как я для этого работаю. Этого трудно достигнуть, и я это знаю. Немногие пробиваются, порою это один из тысячи.

С тех пор как я в Париже, я едва ли видел двух-трех подлинно сильных и оригинальных.

Единственно чего мне нехватает, это денег... я не заработаю ни копейки в этом году. Нельзя работать и зарабатывать деньги; это расчетливость худшего сорта: из-за небольшого заработка, который можно было бы получить, неизмеримо отстаешь, и это в самые ценные для развития годы.

Из письма домой

1848 г.

Нет ничего более тяжелого, чем заниматься искусством, в особенности когда никто его не понимает. Женщины, заказывающие портреты, хотят портретов без теней, мужчины хотят

Г. К у р б э. Погребение в Орнане

быть одетыми по-воскресному. Положение безвыходное. Лучше вертеть колесо, чем зарабатывать подобным образом, по крайней мере нет надобности отрекаться от своих мыслей.

Из письма к Ф. Вею

ОПИСАНИЕ КАРТИНЫ «КАМЕНОТЕСЫ»

1849 г.

Там изображен старик семидесяти лет, сгорбленный на своей работе, с поднятым молотком в руках, с телом, спаленным солнцем, с головой под тенью соломенной шляпы; его панталоны из грубой ткани все в заплатах; над его растрескавшимися деревянными башмаками виднеются чулки, когда-то голубого цвета, в дырах которых можно видеть пятки. Здесь изображен молодой человек, с пропыленной головой, со смуглой кожей; сквозь его грязную, всю в лохмотьях рубаху виднеются его спина и плечи; кожаный ремень поддерживает остатки его панталон, и башмаки из грязной кожи печально улыбаются своими дырами. Старик на коленях; молодой человек стоит за ним, держа корзину с отбитыми камнями. Увы! В этом состоянии— так начинают, так и кончают! Здесь и там разбросано их рабочее снаряжение: плетеная корзинка, носилки, заступ, походный котелок и прочее. Все это происходит под ярким солнцем, на открытом месте, на краю придорожного рва; пейзаж заполняет полотно [1].

Предисловие к каталогу выставки

1855 г.

Кличка реалиста была навязана мне, как людям 30-х годов была навязана кличка романтиков. Кличка никогда не давала правильного понятия о вещах; если бы дело обстояло иначе, произведения искусства были бы излишни.

Не высказываясь о большей или меньшей справедливости этого наименования, которое никто, надо надеяться, не обязан точно понимать, я ограничусь развитием его в нескольких словах, чтобы положить конец недоразумениям.

Я изучил, независимо от какой-либо системы или предвзятого суждения, искусство древних и искусство современности. Я вовсе не желал ни подражать одним, ни копировать других; моя мысль совершенно не стремилась к тщетной цели *искусства*

для искусства. Нет! Я просто хотел почерпнуть из широкого знания традиции осмысленное и независимое чувство своей собственной индивидуальности.

Знать, чтобы мочь,—такова была моя мысль. Быть в состоянии передать нравы, идеи, облик моей эпохи согласно моей собственной оценке; быть не только живописцем, но также и человеком—одним словом, создавать живое искусство—такова моя цель.

Декларация на съезде бельгийских художников в Антверпене

«Антверпенский вестник», август 1861 г.

Сущность реализма не что иное, как отрицание идеала и идеализации. Этого не смел утверждать раньше никто, и это есть в сущности то, к чему я стремился в продолжение 15 лет и что все художники боялись высказать. «Погребение в Орнане» на самом деле стало погребением романтизма, и оно не оставило от этой школы живописи ничего, кроме вещей Делакруа и Руссо, т. е. того, что было свидетельством человеческого разума и, следовательно, имело право на существование. Искусство классиков и романтиков было «искусством для искусства». Но теперь даже и в искусстве надо мыслить; нельзя побеждать логику чувством. Разум должен господствовать везде. Что же касается способов выражения, то их можно выбирать и комбинировать из всех элементов, которые нам оставлены. Мой метод выражения в искусстве—последний, так как до сих пор он единственный сочетает эти элементы. Отрицая идеал и все, что из него следует, я прихожу к эмансипации личности и в конечном счете к демократии. Реализм есть по существу демократическое искусство.

Письмо к молодежи «Свободной мастерской»[2]

25 декабря 1861 г.

Вы решились открыть мастерскую живописи, где бы вы могли свободно продолжать свое художественное образование, и вам было угодно предложить мне взять на себя руководство этой мастерской.

Прежде всего я должен объясниться с вами по поводу этого слова «руководство». Я не могу допустить, чтобы наши взаимоотношения приняли форму ученичества и профессуры. Я должен напомнить то, что я недавно имел случай высказать на съезде в Антверпене. У меня нет, у меня не может быть учеников. Убежденный в том, что каждый художник должен быть своим собственным учителем, я не могу думать о том, чтобы сделаться профессором самому. Я не могу преподавать ни моего искусства, ни искусства какой-либо другой школы, так как я отрицаю преподавание искусства, иными словами, утверждаю, что искусство для каждого художника—индивидуально и результат его собственного вдохновения и собственного изучения традиций. Прибавлю, что, по-моему, искусство или талант для художника не что иное, как средство *применить личные способности к идеям и вещам эпохи*, в которой он живет.

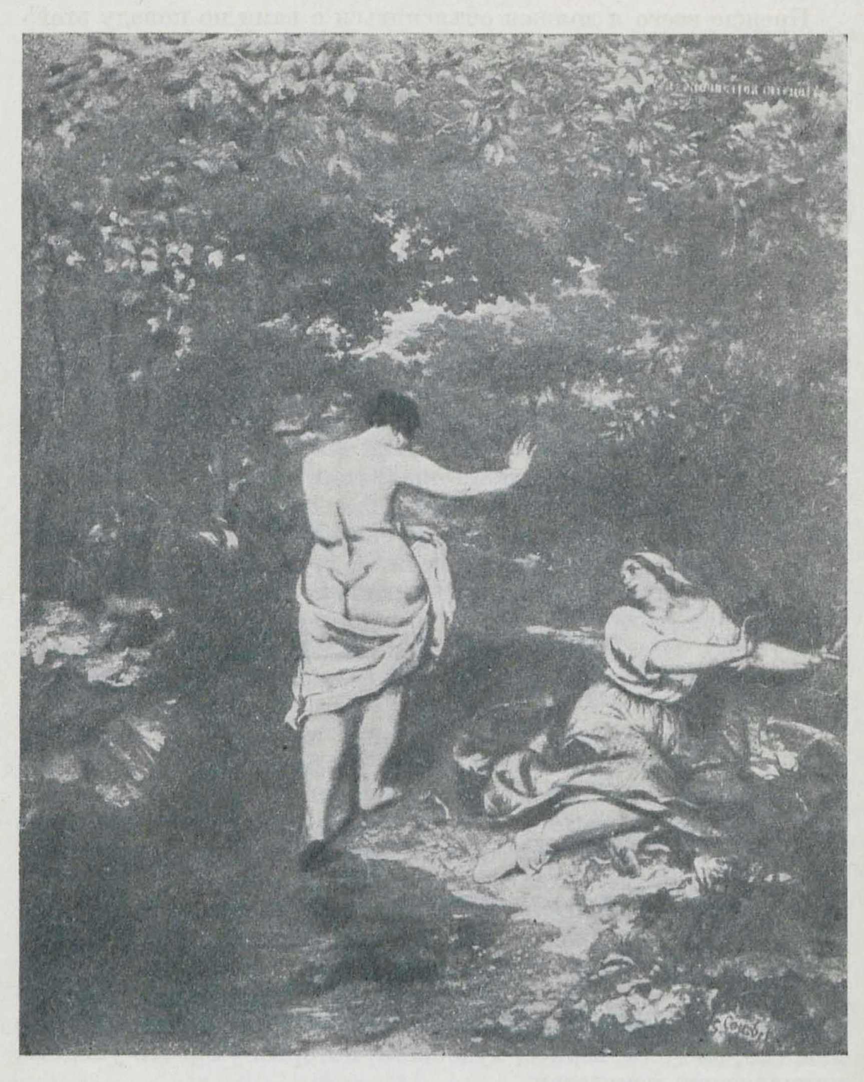
В частности, искусство живописи не может состоять в чем либо ином, как в изображении предметов, видимых и ощутимых художником. Каждая эпоха может быть изображена лишь художником своего времени, я хочу сказать, теми художниками, которые в это время жили. Я считаю художников определенного века решительно некомпетентными воспроизводить вещи предшествующего и будущего века, иначе: писать прошлое и будущее. В этом смысле я отрицаю историческую живопись в применении к прошлому. Историческое искусство по существу современно.

Я утверждаю далее, что живопись по существу искусство конкретное и не может состоять не в чем ином, как в изображении вещей реальных и существующих. Это совершенно физический язык, который в качестве слов пользуется видимыми предметами. Абстрактный предмет, невидимый и несуществующий, не подлежит области живописи.

Воображение в искусстве состоит в том, чтобы найти наиболее полное выражение существующей вещи, но отнюдь не в том, чтобы предположить или выдумать эту вещь.

Прекрасное заключено в природе и встречается в действительности в формах самых разнообразных. С момента, как оно найдено, оно или, вернее, художник, который умел его увидеть, принадлежит искусству.

Прекрасное, став реальным и видимым, само заключает в себе свое художественное выражение. Но у художника нет права расширять это выражение. Он, пытаясь это сделать, ри-



Г. Курбэ. Купальщицы (Деревенские девушки)

скует извратить и тем ослабить его. Прекрасное, данное природой, выше всех условностей художника. Прекрасное, как и истинное, относительно, имея в виду эпоху и личность, способную его воспринять. Выражение прекрасного прямо пропорционально мощи восприятия, достигнутой художником.

Вот основа моих идей об искусстве. С подобными идеями затеять открыть школу, для того чтобы преподавать там условные принципы, это значило бы впасть в условные и банальные приемы, которые до сих пор руководили современным искусством. Не может быть школ, есть лишь художники. Школы могут лишь служить аналитическим изысканиям приемов искусства. Ни одна школа неспособна привести решительно к синтезу. Живопись не может, не впадая в абстракцию, давать преимущество одной стороне искусства—рисунку, краске или композиции или другому какому-либо из тех многообразных средств, совокупность которых составляет искусство.

Итак, я не могу претендовать открыть школу и формировать учеников или обучать той или иной частичной традиции искусства. Я могу лишь объяснять художникам—моим сотрудникам, а не ученикам, метод, посредством которого, по-моему мнению, можно стать художником, каким пытался стать с самого начала моей работы я сам, предоставляя каждому выбор индивидуального направления и полную свободу в применении этого метода.

Для этой цели образование общей мастерской, напоминающей столь плодотворное сотрудничество мастеров эпохи Возрождения, разумеется, может оказаться полезным и способствовать тому, чтобы открыть новую фазу в развитии современной живописи. Я живейшим образом готов дать все, что вы от меня пожелаете, для достижения этой цели.

Отрывки из бесед и речей

Веронез! Вот человек, наделенный всеми талантами, живописец без слабости и без преувеличения, человек сильный и полный уверенности в себе. Рембрандт очаровывает умы, но ошеломляет и убивает дураков. Тициан и Леонардо да Винчи— плуты. Если бы один из них вернулся в мир и прошел по моей мастерской, я бы вынул нож! Я восхищаюсь Рибейрой, Зурбараном и в особенности Веласкезом; из голландцев меня приводят в восхищение Остадэ и Кресбеке; ценю Гольбейна. Что же касается Рафаэля, он сделал, без сомнения, несколько инте-

Г. Курбэ. Рисунок

ресных портретов, но я не нахожу в его картинах никакой мысли. Вот поэтому-то, без сомнения, его обожают наши так называемые идеалисты. Идеал! Ох, ох, ох! Ах, ах, ах! Какие качели! Ох, ох, ох! Ах, ах, ах!

*

Чем заменить музеи?—Вокзалами железных дорог: они уже стали храмами прогресса и станут храмами искусства. Войдите в залы ожидания и, увидев эти прекрасные помещения, большие, высокие, светлые, полные воздуха, признайте, что достаточно повесить в них картины, чтобы сделать из них незаменимые музеи, единственные, где искусство может жить. Ибо жизнь там, куда идет толпа... В скором времени, говорил я инженеру Гитторфу, ваши железные дороги избороздят Францию; дайте задание художникам дать историю наших департаментов, и где бы ни пробегал ваш локомотив—область железа или страну ржи,—гений художника найдет себе материал. Пускай пишет один леса, другой равнины, третий цветы, четвертый море, и вы признаете, что для того чтобы давать работу художникам, незачем им внушать всяческое величие, греческие каски и римские тоги. Побуждайте их перенести на холст типы, нравы, характер и индустрию их народа. *(1867 г.)*

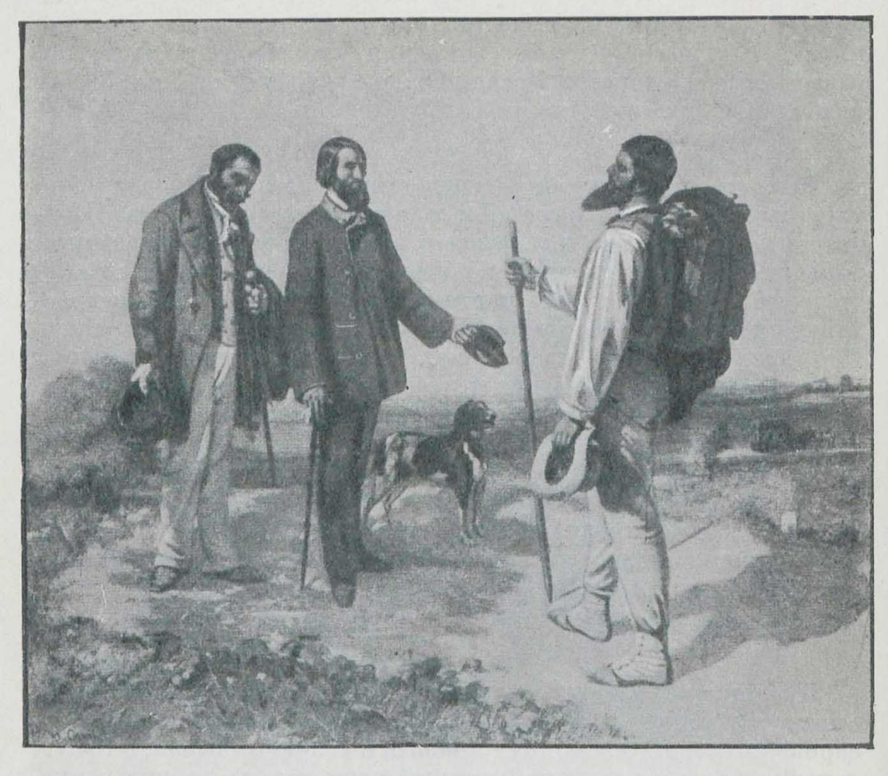
*

Я всегда был занят социальным вопросом и философией, с ним связанной, идя по этому пути параллельно с моим товарищем Прудоном. Отрицая ложный и условный идеал, в 1848 г. я поднял знамя реализма который один только ставит искусство на службу человеку. *(Апрель 1871 г.)* [3]

Наставление Марселю Ординэру

Ищи, не найдешь ли ты в картине, которую хочешь сделать, тона более темного, чем этот тон грунта. Обозначь его и покажи тон ножом или кистью; по всей вероятности, он в темноте не отметит никакой детали.

Затем постепенными градациями овладевай оттенками менее интенсивными, стараясь поместить их на правильном месте. Затем идут полутона. Наконец, остается только заставить блестеть света, а их гораздо меньше, чем показывали романтики. Если ты чувствовал правильно и схваченные налету света будут помещены на месте,—твоя работа осветится вдруг [4].



Г. Курбэ. «Здравствуйте, г. Курбэ»

Письмо Морису Ришар, министру изящных искусств

Париж, 23 июня 1870 г.

Господин министр!

От моего друга Жюля Дюпре в Лиль-Адаме я узнал о помещении в «Journal Officiel» («Правительственной газете») декрета, которым я пожалован кавалером ордена Почетного легиона. Этот декрет, от которого меня должны были бы избавить мои хорошо известные взгляды на награды художникам и на дворянские титулы, был проведен без моего согласия и, очевидно, Вам, господин министр, обязан инициативой.

Не думайте, что я не оценил чувств, которые Вами руководили. Вступив в министерство изящных искусств после гибельного для дела управления, которое, казалось, ставило себе целью убить искусство в нашей стране и которое достигло бы этого путем коррупции или путем насилия, если бы не нашлось нескольких благородных людей, помешавших ему в этом, Вы решили ознаменовать Ваше вступление в должность мерой, которая представляла бы собой контраст с манерой действовать вашего предшественника.

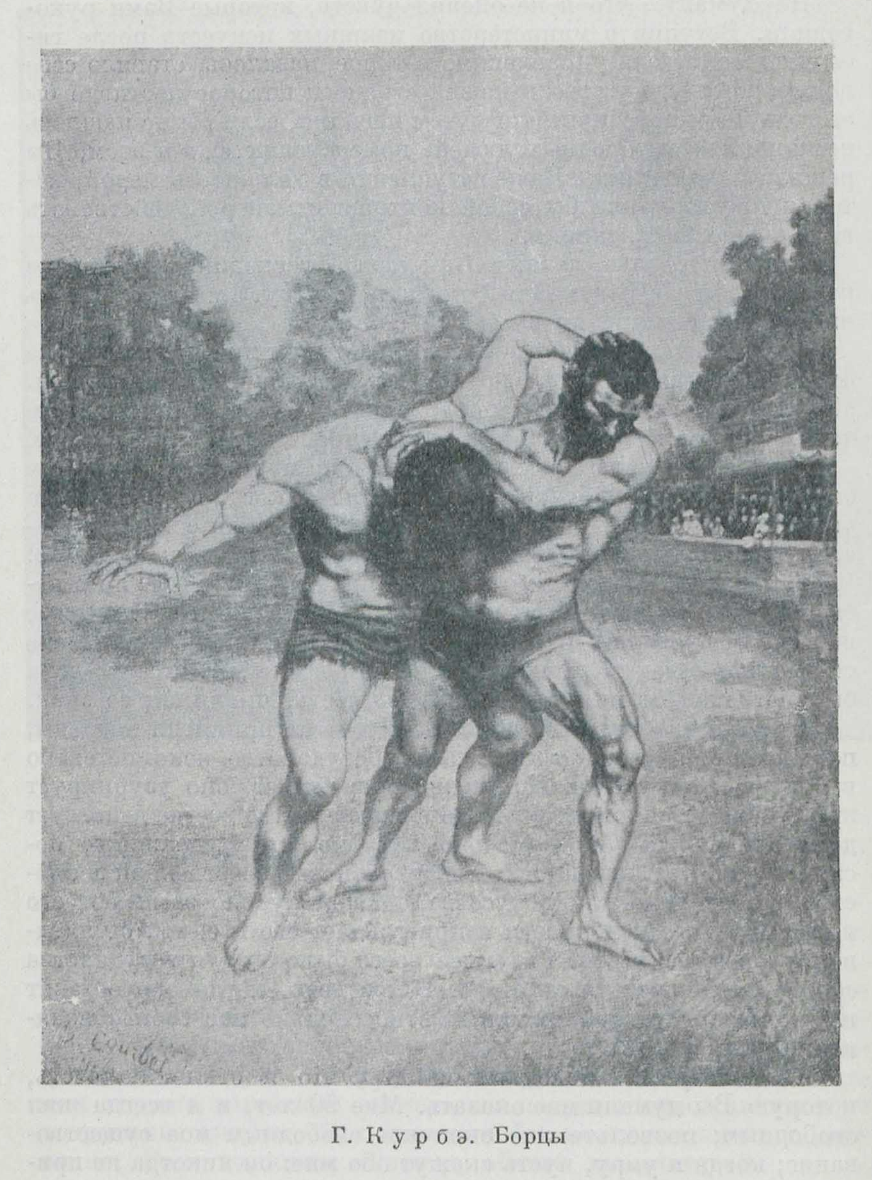
Такие поступки делают Вам честь, господин министр, но позвольте мне сказать Вам, что они не могут ничего изменить ни в моей позиции, ни в моих решениях.

Мои гражданские убеждения не позволяют мне принять знака отличия, установленного по существу монархическим строем. Мои принципы заставляют меня отклонить награждение меня орденом Почетного легиона, которое вы провели в мое отсутствие.

Никогда, ни в каком случае, ни по какому поводу я не приму его. Менее всего я могу это сделать сейчас, когда предательство умножается со всех сторон и когда человеческая совесть омрачается столькими корыстными отречениями от своих взглядов. Честь не заключается ни в знаке отличия, ни в ленте, но в поступках и в мотивах этих поступков. Уважение к самому себе и к своим взглядам играет здесь важнейшую роль. Я уважаю себя, пока остаюсь верный принципам всей моей жизни; если бы я отрекся от них, я потерял бы честь, принимая ее знак.

Мое чувство художника восстает против принятия награды, пожалованной рукой государства. Государство некомпетентно в вопросах искусства. Когда оно награждает, оно узурпирует права общественного вкуса. Его вмешательство всегда действует деморализующим образом; оно пагубно для художника, поскольку оно обманывает его относительно его собственной ценности; оно пагубно для искусства, поскольку оно замыкает его в официальные условности и принуждает его к самой бесплодной посредственности. Разумнее всего было бы для государства совсем воздержаться от этого. В тот день, когда оно оставит нас свободными, оно выполнит относительно нас свои обязанности.

Не посетуйте, господин министр, что я отклоняю честь, которую Вы думали мне оказать. Мне 50 лет, и я всегда жил свободным; позвольте мне окончить свободным мое существование; когда я умру, пусть скажут обо мне: он никогда не при-



Г. Курбэ. Борцы

надлежал ни к какой школе, ни к какой церкви, ни к какому учреждению, ни к какой академии, в особенности ни к какому режиму, как только к режиму свободы.

Благоволите принять, господин министр, вместе с выражением чувств, которые я только что изложил, изъявления моего отличного к Вам уважения.

Гюстав Курбэ

Из письма правительству Национальной обороны

(по поводу предложения отлить статую г. Страсбурга для украшения площади Согласия в Париже)

Вот чего я опасался: статуи из бронзы. Она будет напоминать, говорите вы, неизменно о славе Страсбурга. Так ли, однако, забывчива история, и разве мы потеряли навсегда память сердца?.. Статуя из камня существует, почитаемая, уважаемая всеми. Оставьте ее там, где она находится, с ее знаменами, ее коронами, ее похоронным крепом. Прежде всего Страсбург только исполнил свой долг; он вспомнил, что был неотъемлемой частью Франции; он погиб, как настоящий француз. Хорошо, поставьте ему статую. Но тогда будьте справедливы и логичны: отлейте также изображение для Меца, для Туля, для Ляона, для Битша, для Фальсбурга, для каждого города, который принужден будет сдаться по мере того, как Пруссия раздавит его... Таким образом, вы хотите превратить площадь Согласия в филиал Барбедиенны. Ибо я питаю твердую надежду, что все города Франции исполнят свой долг столь же доблестно, как Страсбург. *(5 октября 1870 г.)*

Вандомская колонна

[14 сентября 1870 г. Курбэ направил петицию членам правительства Национальной обороны в качестве президента комиссии художников].

Принимая во внимание, что колонна является памятником, лишенным всякой художественной ценности, имеющим тенденцию увековечить своим выражением идею войны и победы, господствовавшей в императорской династии, но которую отвергает чувство республиканской нации...; что она тем самым

неприемлема для духа современной цивилизации и для идеи всеобщего братства, которое отныне должно преобладать в отношениях между народами; принимая во внимание также, что она возбуждает чувство вполне законной обиды и делает Францию смешной и ненавистной в глазах европейской демократии, Курбэ высказывает пожелание, которое государство авторизовало бы своим решением, о снятии этой колонны со стержня и просит разрешения взять на себя инициативу возложить эту задачу на управление артиллерийского музея и перевести материалы на монетный двор[5].

Из речи на собрании художников Парижа, 13 апреля 1871 г.

Сегодня я призываю художников и обращаюсь к их сознанию, к их чувству, к их совести... Наша задача—поднять каждую личность до ее человеческого достоинства... Самыми жестокими пруссаками, эксплоататорами бедных, оказались версальцы. Пусть каждый из нас бескорыстно примется за работу—это наш долг.

Париж, интернациональный город, покажет непреходящий порядок, созданный его гражданами. Прощай, старый мир, с его дипломатией. Художники должны сотрудничать в реконструкции морального строя средствами искусства, составляющего его ценность. Необходимо открыть музеи и готовиться к выставке. Каждый пусть приступит к работе—художники дружественных наций откликнутся на наш призыв[6].

ПРИМЕЧАНИЯ

Гюстав Курбэ родился 10 января 1819 г. в зажиточной семье землевладельца в Орнане, на юго-западе Франции. Детство и ранняя юность художника прошли в этом маленьком городке, в непосредственном общении с природой. Двадцати лет Курбэ был послан в Париж для учения, и здесь получил первые уроки живописи в ателье двух посредственных живописцев. В 1844 г. Курбэ выставляет свою первую картину, а уже на выставке 1848 г. завоевывает значительный успех; на этой выставке фигурируют 10 картин и рисунков мастера. В 1850 г. создается одна из самых значительных живописных работ Курбэ—«Погребение в Орнане»,

а годом раньше Курбэ пишет своих «Каменотесов»—одно из наиболее ярких и характерных произведений Курбэ-реалиста.

1855 год отмечен знаменательным выступлением художника со своей индивидуальной выставкой, организованной им рядом с большой международной выставкой, в особом павильоне. Это демонстративное выступление сопровождается не менее демонстративным документом—предисловием к каталогу выставки, где Курбэ резко и недвусмысленно выступает против доктрины «искусства для искусства»: «Быть в состоянии передать нравы, идеи, облик моей эпохи согласно моей собственной оценке; быть не только живописцем, но также и человеком—одним словом, создавать живое искусство—такова моя цель». Этими словами заканчивается первый программный манифест Курбэ.

В течение 50-х и 60-х годов Курбэ создает ряд значительнейших своих вещей: пейзажи «Берега реки Луары», «Замок Орнан», «Долина Мезьер» и др., упомянутых «Каменотесов», а также «Борцов», «Крестьян, возвращающихся с ярмарки», многочисленные портреты и автопортреты. На выставке 1866 г. Курбэ имеет большой успех, и выдвинутый им лозунг живописного реализма служит темой оживленной полемики.

Наступают годы франко-прусской войны и крушения Второй империи. В 1870 г. Курбэ пишет свое знаменитое письмо министру изящных искусств Морису Ришар; в этом письме художник отказывается от предложенной ему правительственной награды—ордена Почетного легиона, отвергая право буржуазного государства вмешиваться в дела искусства и художественной жизни. Когда же на развалинах этого государства возникает Коммуна, Курбэ сам оказывается в рядах восставших и берет на себя активное руководство делами искусства. К этому периоду относится его записка правительству Национальной обороны с предложением разрушить Вандомскую колонну. Курбэ принимает непосредственное участие в этом знаменательном акте. В то же время Парижская коммуна дает Курбэ как «председателю художников» ряд полномочий по вопросам организации художественной жизни. Важнейшим мероприятием, предпринятым Курбэ, является основание революционной федерации художников (см. ниже выдержки из устава федерации). Федерация, руководимая Курбэ, разрабатывает план своей деятельности и основы художественной политики Коммуны.

После падения Коммуны Курбэ отбывает шестимесячное тюремное заключение. В 1873 г. суд выносит постановление о взыскании с Курбэ 323 тыс. франков за свержение Вандомской колонны. Курбэ эмигрирует в Швейцарию, где и протекают последние годы его жизни (он умер 8 декабря 1877 г.).

Высказывания Курбэ об искусстве зафиксированы прежде всего в документах декларативного характера—упомянутом предисловии к ката-

Г. Курбэ (с фотографии)

логу выставки 1855 г., декларации к съезду бельгийских художников 1861 г., опубликованной в «Антверпенском вестнике», письме к учащимся «Свободной мастерской»; значительный интерес представляют также названное выше письмо к министру Ришар, речь на собрании художников Коммуны и несколько частных писем.

* * *

1. О возникновении картины «Каменотесы» («Les Casseurs des pierres»), написанной Курбэ в 1849 г., Риа (Riat) приводит следующие слова Курбэ:

«Я уселся в наш экипаж и поехал в замок Сен Дени, близ Мэзьер. Я остановился посмотреть на двух людей, разбивающих камни на дороге. Редко можно было встретить более полное выражение нищеты».

Тотчас ему пришло в мысль,—продолжает Риа,—что это могло бы быть сюжетом интересной картины; было условлено, что они придут на следующий день в его мастерскую, и затем полотно было начато» (G. Riat. Gustave Courbet, P., 1906, стр. 73—74).

Д'Идевилль (Comte d'Ideville) приводит следующую беседу с Курбэ по поводу той же картины:

«Хотели ли вы выразить социальный протест,—спросил Д'Идевилль,—изобразив этих двух людей, согнувшихся под неумолимым законом труда? Я вижу здесь, напротив, поэму тихого отречения, и они мне внушают сострадание».—«Но это сострадание,—ответил Курбэ,—вытекает из несправедливости, так что этим без особого намерения, но просто изображая то, что я видел, я затронул то, что «они» называют социальным вопросом» (1866).

2. Зимою 1861 г. около 40 учеников Ecole des Beaux Arts ушли из Академии и объявили себя учениками Курбэ—«вождя независимой жи-

вописи». В небольшом ателье на улице Нотр Дам де Шан они открыли мастерскую, руководителем которой должен был стать Курбэ. 25 декабря 1861 г. в «Воскресном вестнике» появилось открытое письмо Курбэ к его молодым последователям.

3. Этот отрывок приводится со слов художника Этьеном Бодри. Зимою 1867 г. Курбэ, пользуясь фотографиями, которые ему подобрал автор, иллюстрировал роман Этьена Бодри «Стан буржуа». В своем романе Бодри выводит Курбэ, влагая ему в уста мысли, разновременно высказанные художником; работа Курбэ над иллюстрациями дала писателю возможность сверить эти разговоры с самим Курбэ.

4. Этот рассказ приводится Риа со слов Фр. Вея и относится к 70-м годам. Курбэ, как передает Вей, давал эти указания М. Ординэру, передавая ему приготовленный для работы бурый холст.

5. *К истории разрушения Вандомской колонны.*

Декрет Коммуны от 12 апреля 1871 г.

«Парижская коммуна, принимая во внимание, что императорская колонна на Вандомской площади является памятником варварства, символом грубой силы и ложной славы, утверждением милитаризма, отрицанием международного права, постоянным оскорблением победителями побежденных, вечным покушением на один из великих принципов Французской революции—братство,—постановляет:

Статья единственная. «Колонна Вандомской площади подлежит разрушению».

Привлеченный к военному суду после падения Коммуны Курбэ, между прочим, показал на допросе обвиняемых членов Коммуны третьим военным советом:

«Эта колонна была слабым воспроизведением колонны Траяна в дурно рассчитанных пропорциях. Перспектива отсутствует, все человечки изображены размером в семь с половиной голов, на какой бы высоте они ни были помещены. Это просто пряничные человечки; и мне было стыдно, что это показывали как произведение искусства». Президент спросил его: «Значит вами руководило художественное рвение?»—«Понятно» (M. du Camp. «Convulsion de Paris», приведено по C. d'Ideville, цит. соч., стр. 75).

6. Накануне произнесения этой речи Курбэ был опубликован следующий декрет Коммуны:

«Коммуна уполномочивает гражданина Гюстава Курбэ, председателя художников, избранного на общем собрании, восстановить в кратчайший срок в их нормальном состоянии музеи города Парижа, сделать галлереи доступными публике и возобновить в них обычную работу.

Коммуна уполномочит для этой цели 46 делегатов, которых надлежит наметить на открытом заседании завтра, в четверг, 13 апреля, в медицинской школе (большой амфитеатр), точно в 2 часа.

Кроме того, она уполномочивает гражданина Курбэ, так же как и упомянутое собрание, восстановить с такою же срочностью ежегодную выставку в Елисейских полях».

Поль Гиппо впоследствии, в 1890 г., опубликовал устав федерации художников, созданной в дни Коммуны под руководством Курбэ. Вот отрывки из этого устава:

«Художники, разделяющие принципы коммунальной республики, организуются в федерацию.

Художники сами отстаивают свои интересы. Основой федерации являются: свободное развитие искусства, освобожденного от всякой административной опеки и привилегий, равенство прав, независимость и достоинство каждого художника». «Комитет федерации состоит из 46 представителей: 16 живописцев, 10 скульпторов, 5 архитекторов, 6 граверов и литографов, 10 представителей «искусств декоративных и индустриальных». Право голоса дает выставочная карточка или рекомендация двух членов федерации». «Комитет выбирается на 1 год, но может быть отозван раньше срока большинством $^{2}/_{3}$ голосов».

«Федерация имеет задачей:

1. Сохранение сокровищ прошлого.

2. Осуществление, освещение и распространение всех элементов настоящего.

3. Возрождение будущего путем организации обучения.

Музеи тоже не принадлежат частным лицам.

Организуются выставки коммунальные, национальные и международные. Заказы распределяются между художниками: обыкновенные—выделенным по голосованию, экстраординарные—по конкурсу.

Молодежь, имеющая дарование, должна совершенствоваться за счет Коммуны. «Официальный вестник искусств должен быть нейтральным полем, открытым для всех мнений.

Словом, пером, карандашом, популярными репродукциями шедевров, сознательными и морализирующими изображениями, которые можно будет распространять до мельчайших мэрий, отдаленнейших коммун Франции, комитет будет способствовать намеченному возрождению и утверждению блеска и обилия Коммуны и всемирной республики. Коммуна не заменяет одного художественного направления другим». «Искусство—через свободу».

ЖАН-СИМЕОН ШАРДЕН

1699—1779

Из разговора Шардена с Дидро

По поводу Салона 1765 г.

Господа, господа, побольше благодушия. Среди тех картин, которые вы здесь ищете, отыщите самую худшую и знайте, что две тысячи несчастных изгрызли в отчаянии черенок кисти оттого, что не смогли сделать и этого. Паросель, которого вы называете мазилой и который вполне этого заслуживает,—все же редкий человек, если поставить его рядом с Верне, или сравнить его с сотоварищами, которые отказались от карьеры художника. Лемуан говорил, что нужно иметь тридцать лет мастерства за плечами, чтобы уметь сохранить свой эскиз, а Лемуан был не глуп. Если вы меня послушаетесь, то, быть может, научитесь быть снисходительными.

Лет семи-восьми нам дают карандаш в руки. Мы начинаем рисовать по образцам глаза, рты, уши, а потом—ноги и руки. Мы уже провели довольно много времени, согнувшись над папкой, когда впервые видим статую Геркулеса или какой-нибудь торс. Вы не были свидетелями всех тех слез, которые пролиты из-за этого сатира, того гладиатора, этой Венеры Медицейской или того Антея. Будьте уверены, что эти произведения греческих мастеров не вызывали бы более зависти художников, если бы они были отданы на расправу ученикам. После того как вы провели много дней и много ночей при свете лампы перед неподвижной и мертвой природой, вас знакомят с живой природой и внезапно работа всех предыдущих лет кажется вам сведенной на нет. Вы не были более растеряны, когда взяли впервые карандаш в руки.

Глазу надо привыкнуть смотреть на природу. А многие ее никогда не видели и никогда не увидят. Это—терзание нашей жизни. Продержав нас лет пять-шесть на зарисовке моделей, нас предоставляют нашим способностям, если таковые у нас имеются. Талант не выявляется в одно мгновение. И не на первом же опыте набираешься духу признаться в своей неспособности. Сколько попыток то удачных, то неудачных. Раньше, чем настал день отвращения, усталости и скуки, протекли драгоценные годы. Ученику уже 19—20 лет, когда палитра выпадает у него из рук, и он остается без положения, без средств, без нравственных устоев. Невозможно, будучи молодым, имея постоянно перед глазами обнаженную натуру, оставаться скромным. Что делать? За что взяться? Приходится спуститься к одной из тех профессий, где дверь открыта нищете, или же умереть с голоду. Большинство избирает первое.

За исключением двух десятков, которые появляются здесь раз в два года, чтобы отдать себя на растерзание глупцам, остальные, безвестные и, быть может, менее несчастные, меняют палитру на нагрудник в фехтовальном зале, на мушкет в отряде или на бутафорский костюм на сцене. То что я вам рассказал, это история Велькура, Лекена, Бридара, плохих комедиантов, ставших таковыми, чтобы не быть посредственными художниками.

ЖАН-БАТИСТ ГРЁЗ

1725—1808

Из письма художнику Дюкре

Доводите свои работы по возможности до полной законченности; возвращайтесь к ним, если это нужно, хотя бы тридцать раз; корпусные фоны старайтесь писать сразу и не бойтесь возвращаться к ним, при лессировке не пишите корпусным письмом кружева и газ; старайтесь быть занятным, если не можете быть правдивым; не пишите по возможности головы не в натуральную величину; пишите этюды, чтобы развить память, особенно пейзажи, чтобы достигнуть гармонии, беритесь лишь за то, что вам по силам, и не слишком торопитесь. Старайтесь по возможности установить тени для главных масс и постепенно ослабляйте их; накладывая цвет, рассчитайте его силу в тенях и в светах, и у вас будет уверенность, что вы сделали правильно.

Пишите этюды, главное, делайте зарисовки, прежде чем писать маслом.

Письмо редактору «Avant Courreur»

Продолжая в последнем номере вашей газеты ваш отчет о картинах, выставленных на Салоне, вы дважды совершили несправедливость по отношению ко мне, которую вы, как человек порядочный, должны исправить в ближайшем же номере.

Во-первых, вместо того чтобы отнестись ко мне, как к остальным художникам, моим коллегам, которым вы воздали должное в нескольких словах похвалы, вы написали целую длинную статью о моей исторической картине, в которой стремитесь разъяснить публике, как использовал бы Пуссен, по вашему мнению, эту тему. Я нисколько не сомневаюсь, что он сделал бы из этого великолепную картину, но наверное в другом роде,

чем вы утверждаете. Вы должны быть уверены, что мало кто так внимательно изучал творения этого замечательного человека, как я, и что в творчестве своих образов я шел прежде всего по следам его искусства. Вы, правда, простерли ваш взгляд настолько далеко, что заметили, что он помещает застежки плаща на правой стороне, тогда как я на своей картине помещаю их на левой стороне одежды Каракаллы; я согласен, что это грубая ошибка, но я не уступлю вам так легко и не соглашусь с вами в толковании характера, которое он придал бы, по вашему мнению, императору. Общеизвестно, что Север был вспыльчив и склонен к насилию в такой мере, как мало кто, и вы требуете, чтобы он, когда он говорит своему сыну: «Если ты желаешь моей смерти, то прикажи Папинию, чтобы он убил меня этим мечом», имел бы на моей картине такое же спокойное и полное самообладания выражение, какое имел бы Соломон в подобном же случае. Я призываю любого мыслящего человека в свидетели и судьи: могло ли быть это тем выражением, которое я должен был бы придать чертам страшного властителя.

Вторая, гораздо большая несправедливость заключается в том, что после того как вы после больших усилий установили, как эта тема была бы использована Пуссеном, вы предполагаете, что в лице стоящего за Папинием человека я хотел дать образ брата Каракаллы, Гетты. Во-первых, Гетта совсем не присутствовал при этой сцене, а находился тут Кастор, приближенный и, согласно Морери, вернейший друг Севера. Во-вторых, предположим, что я хотел бы изобразить Гетту, тогда вы должны были бы меня упрекнуть, что я изобразил его слишком старым, тогда как он был моложе Каракаллы. В-третьих, я допустил, бы еще ошибку, написав его не в вооружении. Вы видите, сударь, сколько нелепостей вы взвалили на меня, чтобы критиковать меня так, как вам этого хотелось. Вы, конечно, достаточно справедливы, чтобы не отказать мне в удовлетворении и не поместить мое письмо в вашем понедельничном номере. Мне должна быть предоставлена возможность объяснить, как я замыслил свою картину, и исправить то толкование, которое вы придали ей, не считаясь со мной и не считаясь с историей. Хотите ли вы отнять мужество у художника, который, как я, так высоко ценит то расположение, которым он пользовался до сих пор со стороны публики? Почему вы так резко нападаете на мой первый опыт в новом жанре, которым я надеюсь овладеть лучше со временем?

Почему сравниваете вы меня и только одного меня из всех моих коллег с величайшим мастером нашей школы? Если вы желали этим польстить мне, то сделали вы это неудачно, потому что во всей статье я усмотрел явно выраженное намерение унизить меня. Я не поверю, что вы далеки были от такого намерения, которое недостойно каждого беспристрастного критика, до тех пор пока вы не поместите любезно моего письма в вашем журнале.

Жан-Батист Грёз

ТОМАС ГЕНСБОРО

1727—1788

Письмо Эдгару

Сэр! Я очень благодарен вам за ваше дружеское письмо и очень признателен за ваше любезное намерение. В данный момент я предполагал уже находиться в Калистре, согласно обещанию, данному моей сестре. Но мне помешали мои занятия, и так как дело заключается главным образом в портретах, то я опасаюсь откладывать и должен пользоваться случаем, что люди находят удовольствие в позировании.

Мне было очень приятно услышать, что в вашем портрете не придрались ни к чему другому, кроме слишком шероховатой поверхности. Поскольку это обстоятельство должно способствовать увеличению силы общего воздействия и тому, чтобы критики картины видели, что перед ними оригинал, а не копия (так как гораздо труднее сохранить силу мазка, чем создать некоторую гладкость), мне даже приятнее, что они выискивают такого рода вещи, чем если бы они, созерцая на известном расстоянии, нашли бы глаз сидящим на полвершка дальше, чем следует, или неправильно нарисованный нос.

По-моему, человек, прильнувший носом к холсту и заявивший, что краски неприятно пахнут, не был бы смешнее, чем когда он порицает шероховатость фактуры, так как что касается воздействия или рисунка картины—одно так же важно, как и другое. Сэр Годфрэй Кнеллер обычно говорил этим людям, что картины делаются не для того, чтобы их нюхали. То что для знатоков делало его картины ценнее других, как раз была его манера нанесения красок.

Я надеюсь, сэр, что вы простите мне это рассуждение относительно мазка и колористической манеры, так как если даже я этим ничего лучшего не достигну, кроме того, что доставлю вам и мистеру Глуббу повод для смеха, когда вы в следующий раз встретитесь под знаком «Кружки», то я буду доволен и этим. Мастер Глубб давал столь забавные описания того, как там стоят и пьют, что я от смеха не смог бы, я уверен, написать с него никакого портрета. Я не имел никакого представления о том, что вы юрист, когда я сказал, что ни один из десяти недостоин повышения. Я рассказал об этом Глуббу, и он как будто был того мнения, что я счастлив уже тем, что не сказал «один из сотни». Теперь уже поздно просить у вас за это прощения. Но право же, никогда в жизни не попадался мне никто из лиц вашего призвания, кто бы выглядел таким честным человеком, и это является причиной также и того, почему я предположил, что вы имели дело с шерстью. Сэр Джеспер Вуд любезно дал мне по этому поводу разъяснение, а то, возможно, произошли бы со мной еще такого же рода ошибки.

Я являюсь, сэр, вашим благодарным, послушным и преданным слугой.

Томас Генсборо

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Жан-Батист-Симеон Шарден* родился 2 ноября 1699 г. Сын гравера и резчика по дереву, он рано поступил в обучение к академику живописи Пьеру, затем брал уроки в мастерской Койпеля и у Ван Лоо. Последний поручил ему первую самостоятельную работу—реставрацию фресок. В 1728 г. Шарден выставил свои натюрморты и был принят в члены Академии св. Луки. С 1743 г. Шарден—член Королевской академии, в которой он занимает также постоянный административный пост и является организатором академических выставок. Главнейшие произведения Шардена—жанры и натюрморты («Буфет», «Трудолюбивая мать», «Гувернантка», «Маленькая хозяйка школы»), а также портреты—композитора Рамо, хирурга Левре, Даламбера, автопортреты и др. Исполнен Шарденом также и ряд декоративных панно—в Шуази и Бельвю. Шарден умер 6 декабря 1779 г.

2. *Жан-Батист Грёз*, сын мелкого строительного подрядчика, родился 2 августа 1725 г. Учился в Лионе у Ш. Грандона, с 1750 г.—в Париже. На Салоне 1755 г. выставил «Чтение библии», имевшее большой успех. В 1761 г. он показывает свою «Деревенскую невесту», доставившую ему громкую известность. Критика приветствует Грёза, как «художника морали» (Дюрон), как «честного» художника (Дидро). В 1769 г. Грёз выставляет «Умирающего деда», «Любимую мать», в 1774 г.—«Благотворительницу». Одновременно он делает также опыты в области исторической живописи, но без успеха (большое полотно «Север и Каракалла», вызвавшее отрицательную критику в печати; ответом на одну из критических статей и является публикуемое выше письмо Грёза к редактору «Avant-Curreur»). После революции Грёз теряет всякое влияние, и его жанр подвергается резким нападкам со стороны представителей «классической» школы. Грёз умер 21 марта 1808 г.

3. *Томас Генсборо* родился 14 мая 1727 г. в семье текстильного фабриканта. С 1742 г. он учится в Лондоне сперва у Гравело, затем в художественной школе в Сен Мартин под руководством Фр. Геймана. С 1744 г. Генсборо открывает собственное ателье. Сперва он имеет умеренный успех, работая главным образом в провинции; лишь к 60—61-м годам он завоевывает славу первоклассного портретиста, с 1768 г. избирается членом Академии, но не принимает в ее работах деятельного участия. С 1774 г. он окончательно переезжает в Лондон, где выполняет множество работ, главным образом портретных. В 1783 г. он вступает в резкий конфликт с Академией и с тех пор показывает свои произведеняи на отдельных выставках в собственной мастерской. Генсборо исполнено свыше 500 масляных картин, преимущественно портретов и пейзажей. В последние два десятилетия своей жизни Генсборо был излюбленным портретистом аристократии и придворных кругов Англии. Он умер 2 августа 1788 г.

УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ

Вильям Хогарт (William Hogarth, 1697—1764).
Th. H. Horne. The Works of W. Hogarth, incl. the Analysis of Beauty, vol. I—III. London, 1837.
A. Dobson and W. Armstrong. Hogarth. London, 1907.
Джошуа Рейнольдс (Sir Joschua Reynolds, 1723—1792).
Leslie and Teylor. Life of Sir Joschua Reynolds. London, 1865.
Томас Генсборо (Thomas Gainsborough, 1727—1788).
A. Boulton. Th. Gainsborough. London, 1905.
Жан-Симеон Шарден (Jean-Simeon Chardin, 1699—1779).
E. et J. Goncourt. L'Art de XVIII siècle.
Этьен-Морис Фальконэ (Etienne-Maurice Falconet, 1716—1791).
Reflexions sur la sculpture par E.-M. Falconet. Amsterdam, 1761.
Сборники Импер. русского исторического общества, т. XVII. СПБ, 1876.
Антон-Рафаэль Менгс (Anton-Raffael Mengs, 1728—1779).
A.-R. Mengs. Hinterlassene Schriften. Herausg. von G. Schilling, Bonn, 1844, Bd. II.
Жан-Батист Грёз (Jean-Baptiste Greuze, 1725—1808).
E. et J. Goncourt. L'Art de XVIII siècle.
Жак-Луи Давид (Jacques-Louis David, 1748—1825).
Jule David. Le peintre Louis David, souvenirs et documents. Paris, 1880.
Пьер Прюдон (Pierre Prud'hon, 1758—1823).
E. et J. Goncourt. L'Art de XVIII siècle.
Жан-Доминик Энгр (Jean-Dominique Ingres, 1780—1867).
Boyer d'Agen. Ingres d'apres une correspondance inédite. Paris, 1909.
Th. Silvestre. Les artistes français. Paris, 1880.
Джон Констэбль (John Constable, 1776—1827).
C. Leslie. Life and letters of J. Constable. London, 1912.
Теодор Жерико (Theodore Gericault, 1791—1824).
Ch. Clement. Gericault, 3 ed.. Paris, 1879.
Эжен Делакруа (Eugène Delacroix, 1798—1863).
Journal de Eugène Delacroix, 3 vol., 1822—1863, Edit. Plon, Mourrit et Co. Paris, 1893.
Камилл Коро (Camille Corot, 1796—1875).
Moreau-Nèlaton. Histoire de Corot et de ses oeuvres. Paris, 1905.
Moreau-Nèlaton. Le roman de Corot. Paris, 1914.
M. Hamel. Corot et son oeuvre. Paris, 1905.

Теодор Руссо (Theodor Rousseau, 1812—1867).
Souvenirs sur Th. Rousseau, par A. Sensier. Paris, 1872.
Жан-Франсуа Милле (Jean-François Millet, 1814—1875).
A. Sensier. La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet. Paris, 1881.
Адольф Менцель (Adolph v. Menzel, 1815—1905).
Adolph v. Menzels Briefe. Herausgegeben von H. Wolff. Berlin, 1914.
Гюстав Курбэ (Gustave Courbet, 1819—1877).
G. Riat. G. Courbet. Paris, 1906.
Comte d'Ideville. Gustave Courbet, notes et documents. Paris, 1878.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Портреты художников

ОГЛАВЛЕНИЕ

ШРИФТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПЕРЕПЛЕТА Б. В. ШВАРЦА

Редактор И. Верцман
Технический редактор
П. М. Казарин
Художественная редакция
М. П. Сокольников
Технико-производственное руководство изданием
С. С. Ермолаев
Корректор издательства
И. Я. Шаргородская

Сдано в произв. 3/X 1935 г.
Подписано к печати 7/V 1936 г.
Уполномоч. Главлита Б 16377.
Тираж 5000 экз. Заказ № 1295.
ИЗОГИЗ № 8313. Бум. 62×88—$^1/_{16}$. Печатных листов $32^3/_4$.

Цена Р. 18
Переплет Р. 2

Набрано, отпечатано и переплетено в 16-й типографии треста «Полиграфкнига», Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

Наблюдение на производстве: Директор 16-й типографии Дьячков А. Н., технический директор Моргунов Н. В., начальник наборного цеха Колобашкин И. Г., начальник печатного цеха Майоров С. Г., зам. начальника печатного цеха Федин Г. Д., печатники: Шамарин С. И., Губернаторов Н. А. и Федоров В. С., начальник переплетного цеха Баранов В. В., заведующий позолотным отделением Александров А. А.

Цена 20 руб.